

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE ARTES
MAESTRIA EN ESTUDIOS DEL ARTE**

**“Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano:
2005 - 2013.”**

Tesis previa a la obtención
del Título de Magister en
Estudios del Arte.

AUTOR: Lcdo. Diego Carrasco E.

CI: 0102283462

DIRECTOR DE TESIS: Dr. (PhD) Carlos Fabián Rojas Reyes.

CI: 0100732494

CUENCA - ECUADOR

2017

RESÚMEN

Esta investigación busca entender al teatro de Cuenca, en un momento específico 2005 – 2013, en el cual creemos se vivió uno de los instantes más lúcidos, ricos y complejos que las tablas han tenido en nuestra urbe.

Incluye una importante cantidad de datos históricos, aunque no es ni pretende ser una historia de lo que sucedió en el teatro en este tiempo, sino que intenta determinar cómo los grupos y colectivos, así como los artistas individuales determinantes, desarrollaron su trabajo en este cercano pasado. Entender por tanto sus fuentes conceptuales, técnicas y las metodologías que desarrollaron en su ardua labor.

Para esto primero se elaboró una caracterización de la escena en ese momento, acudiendo a fuentes documentales, notas propias y a los creadores involucrados, para luego proceder a seleccionar una muestra representativa de colectivos o artistas, cuya trayectoria fue estudiada minuciosamente. Después se desarrolló un ejercicio crítico, analítico, descriptivo sobre una obra de cada uno de los creadores seleccionados, usando un modelo metodológico que fue creado para el efecto, partiendo de las categorías de dramaturgias y teatralidades, usadas como herramientas de análisis.

Esta caracterización incluyó también a los eventos más relevantes que durante el período existieron o existen, como a las opciones formativas que hay en arte escénico en la ciudad, las cuales también son brevemente estudiadas para completar el panorama.

Tanto el modelo de análisis creado, como la indagación histórica, requirieron de la construcción de un cuerpo categorial y conceptual importante, orientado

a sustentar la metodología aplicada, como los análisis desarrollados y la indagación histórica, el cual está presente en todo el texto.

Palabras Clave: Teatralidades, dramaturgias, historia, modelo de análisis, teatro cuencano.

ABSTRACT

This research seeks to understand the theater of Cuenca, at a specific time 2005 - 2013, in which we believe lived one of the most lucid, rich and complex moments that the tables have had in our city.

It includes an important amount of historical data, although it is not intended to be a history of what happened in the theater at this time, but rather seeks to determine how groups and collectives, as well as individual determining artists, developed their work in this near past. Understand therefore their conceptual sources, techniques and the methodologies that developed in their ardua work.

For this, a characterization of the scene was elaborated, going to documentary sources, own notes and the creators involved, and then proceed to select a representative sample of collectives or artists, whose trajectory was studied in detail. A critical, analytical and descriptive exercise was then performed on a play by each of the selected creators, using a methodological model that was created for this purpose, starting from the categories of dramaturgies and theatricalities, used as tools of analysis.

This characterization also included the most relevant events that during the period existed or exist, as well as the formative options that exist in scenic art in the city, which are also briefly studied to complete the panorama.

Both the model of analysis created and the historical inquiry required the construction of an important categorical and conceptual body, oriented to support the applied methodology, such as developed analyzes and historical inquiry, which is present throughout the text.

ÍNDICE

RESÚMEN	2
ABSTRACT.....	4
DEDICATORIA	11
AGRADECIMIENTOS	12
Introducción:	13
1. Teatralidad y dramaturgias:	18
1.1 Categorías en asedio	18
1.2 La teoría aprehende la práctica: el análisis teatral.	26
2. Utopía y realidad, del infierno a la esperanza: Caracterización del teatro de Cuenca entre el 2005 y el 2013	36
2.1 Nociones socio – culturales de la escena de la ciudad (eventos, instituciones, opciones formativas).....	36
2.2 ¿Obsesión por el Teatro Antropológico?	61
Las teorías, técnicas y prácticas esenciales del teatro cuencano en el período 2005 – 2013	61
2.3 Núcleos de creación y resistencia	70
Los creadores colectivos relevantes del período 2005 – 2013	70
2.3.1 Antecedentes	70
2.3.2 Del grupo al proyecto: Variables a considerar sobre las formas de organización.	75
3. Los grupos:	77
3.1 La tortuosa búsqueda de la presencia escénica: Mano 3.....	77
3.1.1 Eclecticismo y persistencia: definir el trabajo de Mano 3.....	77
3.1.1.1 Una larga jornada: formación del colectivo.....	80
3.1.1.2 Habitar lo popular: El espacio escénico de Mano 3.....	81

3.1.1.3	Parcelas y fronteras: La gestión – producción de eventos y espacios de formación	83
3.1.1.4	No – lugares y poesía del tiempo: Bululú	85
3.2	<i>“Aunque jamás toda la verdad puede ser dicha”</i> : Teatro del Quinto Río.....	111
3.2.1	¿El quinto método?: Características de su trabajo	111
3.2.2	La discontinua persistencia: trayectoria de Quinto Río.	119
3.2.3	Isidro Luna: La distopía utópica.....	122
3.2.3.1	¿Una máquina barroca?	133
3.2.4	Verdad ausente: <i>El murciélago doble</i>	139
4.	De magas, lobos esteparios y bufones:	159
	Los creadores individuales: una particularidad definitoria	159
4.1	Soledades en diálogo	159
4.1.1	Mabel Petroff Montesinos: Nigromante mayor:	162
4.1.1.1	Obsesión y fundamento: su trabajo	162
4.1.1.2	De la imagen al cuerpo: trayectoria	164
4.1.1.3	Absurdo y precisión: <i>¿Está usted ahí?</i>	169
4.1.2	La ira de Dios: Francisco Aguirre Andrade	189
4.1.2.1	La maestría de ser otro sin perderse a sí mismo: su trabajo.....	189
4.1.2.2	Nomadismos lúcidos: trayectoria de un lobo estepario.	192
4.1.2.3	Actuación en <i>Murciélago Doble</i>	195
4.1.3	Carlos “Cacho” Gallegos: Maestría y juego del <i>clown</i>	200
4.1.3.1	Características de su trabajo	201
4.1.3.2	La trayectoria	203
4.1.3.3	<i>Plush</i>	207

5. Conclusiones y Recomendaciones.....	228
Bibliografía.....	240



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Diego Alfonso Carrasco Espinoza, autor/a de la tesis "**Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano, 2005 - 2013**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca a 18 de noviembre de 2016

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

C.I.: 0102283462





Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Diego Alfonso Carrasco Espinoza, autor/a de la tesis "Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano, 2005 - 2013", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca a 18 de noviembre de 2016

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

C.I: 0102283462



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Diego Alfonso Carrasco Espinoza, autor/a de la tesis "**Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano, 2005 - 2013**", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca a 18 de noviembre de 2016



Diego Alfonso Carrasco Espinoza
C.I: 0102283462



DEDICATORIA

*Este trabajo es para mis hijos María Elisa, Juan Diego y Analía con
admiración por su maravilla.*

Para mi amada, asombrosa y lúcida esposa Gissella Feijoo.

Para mi madre Cecilia Espinoza G., siempre.

A ustedes solo puedo honrarles por su amor incondicional y su apoyo.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo hubiese sido imposible sin el apoyo, la inteligencia, la creatividad y la orientación de Carlos Rojas y por supuesto de Isidro Luna. Quede la constancia de mi gratitud eterna a usted querido maestro.

Vaya también nuestro agradecimiento para Eberto García Abreu, que con su inmensa exigencia académica me permitió enmendar muchos errores que la propuesta original tenía.

A mis queridos amigos Andrés Vázquez, Pancho Aguirre y Mabel Petroff con quienes he recorrido buena parte de los caminos de mi trabajo como creador e investigador, sin cuyas enseñanzas y creatividad mi quehacer nada hubiese sido.

Y por supuesto mi reconocimiento a todos los creadores de las artes escénicas de la ciudad, anteriores y presentes sin cuya denodada y quijotesca labor en las tablas, esta investigación simplemente no existiera.

Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo
cuencano 2005 - 2013

Introducción:

Antes de enfrentar el primer capítulo de este trabajo, es necesario que pongamos en perspectiva algunas cuestiones que son fundamentales, que servirán de mínimo marco al trabajo que se está realizando:

En el Ecuador se hace teatro desde hace mucho tiempo atrás. Ricardo Descalzi – el primer gran historiador del teatro ecuatoriano – señala que “La expresión dramática ha sido calidad emotiva inherente a todos los pueblos (...) Ella se confunde con aspectos de su folklore¹ (...) manteniendo su deseo expositivo ritual, en la danza, la música, la simulación recordativa...” (Descalzi, 1968, pág. 2) Para luego referir varios ejemplos de formas teatrales pre coloniales en el Ecuador, algunas vivas hasta el tiempo de la edición de su libro, que habían perdurado: “Hasta hace poco en Píllaro no faltaban esos ‘simulacros de guerras o representaciones mudas de hechos históricos’ por parte de los aborígenes (CXX: 171)²” (Ídem 23)

Estas expresiones teatrales sufrieron procesos de sincretismo, cuando no desaparecieron o apenas fueron conservadas en ritos dentro de las fiestas católicas posteriores o en su defecto, constituyendo la teatralidad de las celebraciones populares que subsisten hasta hoy. Sin embargo no hay en Ecuador una tradición teatral basada en las expresiones culturales de nuestros pueblos ancestrales.

En todas las épocas de la vida de la ciudad y del país, ha existido teatro. Y con más o menos impacto en la cultura de Cuenca, hemos acometido la

¹ Aunque no nos parece adecuado el término “folklore” para definir a las culturas originarias, es así como en la época de la publicación del libro de Descalzi (1968) se entendía.

² Esta nota Descalzi la toma del tomo CXX del Diccionario del Folklore Ecuatoriano, de Paulo de Carvalho Neto, publicado en 1964 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito.

escena hasta los años recientes que se generó un muy importante desarrollo del teatro, al punto de considerarlo el segundo arte que más consume la gente en la ciudad³.

Sin embargo de ello, pese a la persistencia y difusión del teatro en el Ecuador y particularmente en Cuenca, el estado de los estudios teatrales en el país y la ciudad no tienen un panorama particularmente halagüeño. Después del libro de Descalzi, en seis tomos de hace cuarenta y ocho años ya, nadie ha emprendido el esfuerzo de realizar una historia del teatro ecuatoriano contemporáneo, al menos no con esa extensión y rigor, siendo ***La niebla y la montaña*** de Patricio Vallejo, el único libro presente que ha intentado leer el teatro ecuatoriano, sin ser una historia en sí mismo, donde las referencias al teatro cuencano son marginales y pobres, limitándose a mencionar ciertos nombres de directores o actores relevantes, sin que consten todos, y sin que exista valoración o análisis alguno, por parte de Vallejo, sobre el trabajo que realizan pese a la existencia de creadores de Cuenca que han marcado la escena nacional.

En otros ámbitos tampoco se ha avanzado mucho. Casi es inexistente la crítica de teatro en el país. Hubo esporádicos episodios en varios medios de comunicación con personas que han hecho esa labor: Natasha Salguero, Alfredo Brehil, Santiago Rivadeneira, Genoveva Mora, Alfonso Espinoza; con las limitaciones de espacio y tiempo que el medio de los diarios comporta. Los estudios teóricos de otro tipo han estado casi ausentes: el Encuentro de Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”, que se realiza cada dos años, ha tenido en muy pocas ocasiones mesas dedicadas al ámbito teatral con ponencias aisladas. La crítica e investigadora Lola Proaño⁴, es de las

³ La consultora PROPRACTIS, realizó un estudio de mercado sobre tendencias de consumo del arte en la ciudad dentro de la propuesta del proyecto de sostenibilidad que hicieron para el Circo Social, en la página 108 del mismo se establece que después del cine comercial el teatro es el segundo arte más consumido por los cuencanos (15% de la población).

⁴ Lola Proaño: Es profesora Emérita del Departamento de Lenguas de Pasadena City College (Los Ángeles). Doctorado en teatro y poesía latinoamericana en la Universidad de California Irvine y su doctorado en filosofía en la Universidad Católica de Quito. Es autora de varios libros entre los que se destacan: *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* (Atuel 2003), *Poéticas de la globalización en*

pocas que ha desarrollado una labor sistemática, a nivel nacional e internacional, sobre el teatro, aunque sobre teatro ecuatoriano ha escrito poco, con análisis que han ido desde las dramaturgias finiseculares hasta la incidencia de la política en el devenir del teatro latinoamericano, siendo una golondrina sola en el árido horizonte de los estudios teatrales en el Ecuador.

Es de resaltar el trabajo de Patricio Vallejo – a quien ya mencionamos – quien desde la perspectiva de un creador de las tablas, ha emprendido algunos escritos teóricos e históricos sobre el teatro, siendo ***La niebla y la montaña*** (Vallejo, 2011) su más relevante texto, que recoge una particular y valiosa perspectiva entre histórica y crítica sobre el teatro ecuatoriano, como ya señalamos.

Está el trabajo pionero y de inmenso valor que ha hecho la revista ***El apuntador*** dirigida por Genoveva Mora – cuya labor es titánica y ha superado los límites de esta revista – abarcando casi todo tipo de estudios y enfoques: ha publicado obras dramáticas, crítica, análisis, estudios teóricos, notas, crónicas nacionales e internacionales, aunque otra vez tenga serias limitaciones – por su formato de revista – para la edición y publicación de estudios más extensos y profundos. Es sin embargo, el esfuerzo más sostenido, más claro, más lúcido en cuanto a construir algún tipo de sistematización del teatro del país, aunque resulte aún exiguo para lo que se requiere. Inclusive, ***El apuntador***, conserva un registro videográfico y fotográfico de obras teatrales estrenadas en el país en los pasados años, que no ha alcanzado a todas las producciones hechas en el Ecuador, pero constituye el único archivo de este tipo en nuestros lares.

el teatro latinoamericano (Gestos, Irvine, California 2007) y de *Teatro y estética comunitarias. Miradas desde la filosofía y la política* (Editorial Biblos 2013). (Proaño, 2003)

En Cuenca la realidad no ha sido muy diferente. Jorge Dávila Vázquez⁵, además de ser un reconocido escritor, fue actor en una fructífera época del teatro cuencano de los años setenta – y aún es dramaturgo – ha escrito un par de ensayos recogidos en libros sobre la ciudad de Cuenca y su cultura (Aguirre, Milagros - editora - y otros, 2004). Y hay una ponencia realizada por Diego Carrasco en el Primer Encuentro de Historia del Azuay (Carrasco, 2007). Hay intentos en la Universidad de Cuenca (Alumnos Escuela Danza - Teatro, 2014) por ordenar mínimamente la labor de estos últimos años, aunque los resultados son muy superficiales aún y se limitan a una descripción del trabajo de varios creadores. Así como un conjunto importante de tesis, en los más variados temas sobre el teatro, aunque muy pocas hay sobre ámbitos teóricos, analíticos o conceptuales, centrándose la mayoría de ellas, en perspectivas como el diseño escénico de una obra, el uso de recursos tecnológicos en el teatro contemporáneo o la realización de una obra escénica como trabajo de titulación en cualquiera de las dos universidades⁶ que poseen escuelas de artes escénicas en la ciudad.

También existen los trabajos hechos recientemente por Isidro Luna, de un valor enorme además, al elaborar su ***Teatro Caníbal – Propositiones*** (Luna, Teatro Caníbal, 2014) donde encontramos interesantes y complejas disquisiciones teóricas sobre el teatro contemporáneo, aunque no se enfoca directamente en el teatro cuencano. O los varios ensayos sobre danza y crítica de la escena que ha publicado Ernesto Ortiz, algunos de tipo crítico y analítico, los más como reflexiones propias en torno a la danza. Hay, entonces, una acusada ausencia de reflexiones teóricas, conceptuales y técnicas sobre la fructífera actividad del teatro de la ciudad.

⁵ “Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947). Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca. Docente. Escritor y crítico de arte. (...) La obra de Jorge Dávila consta en antologías nacionales y extranjeras, con textos traducidos al francés, inglés, alemán, portugués, italiano y hebreo. Actualmente Jorge Dávila Vázquez colabora en numerosas revistas impresas y digitales, y escribe para El Mercurio de Cuenca, Diario Hoy de Quito y Mundo Dinero.”

⁶ La ciudad de Cuenca es la única en el Ecuador que posee dos Escuelas universitarias de Artes Escénicas: la primera la Escuela de Teatro Danza de la Universidad de Cuenca, fundada por el año 2000. La segunda la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, fundada hacia el año 2006.

Bajo estas perspectivas, la investigación que ahora se plantea sería de vital importancia en tanto implica primero una caracterización del teatro cuencano en el período que nos ocupa (2005 – 2013) que podría ser una importante base que sistematice, posteriormente en otra indagación, una historia del teatro de la ciudad. Sin este proceso sería imposible construir los datos que serán sustento del momento analítico posterior que proponemos.

Luego, las categorías conceptuales así como las rutas investigativas propuestas, nos permitirán determinar cómo se ha edificado, artísticamente, el teatro cuencano en sus elementos fundamentales, que a nuestro creer instituyen el hecho escénico en sí mismo, desde la perspectiva del creador (director, actor): estas categorías son la teatralidad y la dramaturgia.

Asumir estos dos ejes conceptuales no solo delimita la investigación, sino nos permitirá acceder a las variantes posibles del teatro de la ciudad y desde ahí a construir un modelo de análisis, una metodología particular para poder elucidar cómo estas dos, la dramaturgia y la teatralidad a nuestro entender indisolublemente ligadas, han sido resueltas en la escena y han constituido la escena de Cuenca, usando para ello el examen del trabajo de varios grupos y creadores, de algunas de sus obras entre el 2005 y el 2013, que es el universo temporal a ser investigado.

En la gran mayoría de estudios o trabajos que hemos investigado sobre la cultura de Cuenca en los pasados años, casi no existe mención alguna sobre el teatro – salvo los ensayos ya mencionados de Jorge Dávila –.

En las publicaciones que hay sobre el teatro ecuatoriano contemporáneo, tampoco hay referencias a la actividad en Cuenca. Parecería que todos los fenómenos del arte teatral del Ecuador se han circunscrito a Quito, y en los últimos quince años al regenerado Guayaquil y a Manta. Estamos convencidos de que, tanto antes como ahora, existen importantes expresiones del teatro cuencano y aún más, artistas de indudable valor que inciden en la cultura toda del país no solo de Cuenca.

Y por fin, más que una razón para enfrentar esta propuesta pudo ser un impedimento, en el Ecuador hay un muy pobre impulso de la investigación teatral, de la crítica que esta puede conllevar e incluso del desarrollo y sistematización teóricos sobre el teatro ecuatoriano y cuencano, lo que nos priva de paradigmas, metodologías y modelos que confrontar o seguir.

1. Teatralidad y dramaturgias:

1.1 Categorías en asedio

Según Pavis:

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)

(...)

...la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio (...) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, págs. 74 - 75)

Esta definición del investigador francés especifica en mucho lo que pretendemos, buscando mecanismos contemporáneos sobre lo específicamente escénico: indagar sobre la teatralidad y la dramaturgia, las formas de hacer que ha tenido el teatro en Cuenca entre 2005 y el 2013, más que interesarnos los detalles historicistas que sin embargo sustentarán el estudio como ya hemos explicado.

Creemos fundamental, remitiéndonos a lo expuesto por Pavis, señalar que nuestra pesquisa girará por supuesto sobre el trabajo de algunos directores escénicos y sino, ampliando el término **autor**, buscará otros hacedores del teatro en la ciudad: dramaturgos, actores o gestores, que han sido determinantes en el período indicado y cuya labor los sitúa en el plano de

creadores - autores. Más que evaluar, criticar o poner límites a lo que estos creadores han hecho, buscaremos entender, los dispositivos conceptuales y escénicos que han constituido el corpus de su labor.

Por otro lado la dramaturgia, las dramaturgias en su acepción actual, sobrepasa la idea de escritura de textos dramáticos, como convencionalmente se ha entendido.

La dramaturgia (...) consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido.

Dramaturgia (sic) designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, pág. 148)

Y ese sería el segundo campo de acción de esta investigación. Si el primero, las teatralidades, aludía la forma propiamente, a los elementos de la práctica escénica como vimos, este, las dramaturgias, nos remitirían a los conceptos, a los elementos estéticos e ideológicos – como señala Pavis – que están presentes en una puesta en escena.

Es obvio entender que uno enlaza con el otro, que uno no existe sin el otro y de su interacción deviene definitivamente la forma y sentido final de una puesta en escena, pero metodológicamente los separaremos en el análisis para ampliar el campo primero, luego para generar más precisos niveles de análisis y por fin para comprender sus correspondencias. Para alcanzar estos fines, deberemos también tener una propuesta metodológica de investigación, que estructure un particular camino a seguir y obtener los resultados que esperamos. Será importante definir los límites y alcances metodológicos de lo que proponemos, pues constituirá parte importante de nuestra reflexión conceptual, como de la investigación, puesto que sin ella los datos obtenidos y observados, el conocimiento que podamos construir desde ellos, no tendrá un esqueleto adecuado.

También nos remitimos a lo que Santiago García compendia de los talleres de la Corporación Colombiana de Teatro sobre lo que es esencial para la escena, desde una perspectiva dramática:

...plantear que en la dramaturgia⁷ existen tres categorías, sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral. (...) Estas tres categorías serían **la situación, la acción y el personaje**⁸, tomadas (...) como nociones generales. (García, Teoría y práctica del teatro - Volumen I, 2008, págs. 160 - 161)

Tomando lo dicho, tendríamos al menos cuatro condiciones para que el teatro sea tal: acción (hacer), personaje (quien realiza la acción), situación (condiciones espacio – temporales de la escena) y el público – espectador.

Analicemos por un momento otra arista del problema. No hallamos mayor diferenciación entre el término teatro y el término drama. Regularmente el teatro sería el sitio donde ocurre el drama y el drama lo que sucede en este espacio. Teatro proviene del griego *teatron*: “lugar para ver”. Mientras que drama, en griego *dramae* derivado del verbo *drao*, significa “yo hago” esto implicaría, etimológicamente, que teatro hace relación a lo que hace el público en el espacio, mientras que drama referiría a lo que ejecuta el actor. En nuestra lengua no usamos el término teatro para referirnos solo al edificio o al espacio escénico, sino en general a todo el proceso escénico que implica, incluido el drama que en él se desarrolla. Bajo lo expuesto, sería dable pensar entonces los supuestos del teatro post – dramático como aquel arte que se hace en el teatro, pero que se ha liberado del peso de la acción y por tanto va más allá de ella, liberando al propio espacio para ser usado con otros fines. La pregunta entonces es ¿resulta posible eso?

Creemos que no. Veamos:

⁷ El término está usado, se explica antes en el texto de García, en un sentido amplio que abarca la forma de construir en general la puesta en escena no solo los textos escritos.

⁸ El resaltado es nuestro.

La acción es lo que sucede. Se considera que esta categoría es un fundamento del teatro porque sin ella no se podría concebir una representación escénica. Ha habido momentos⁹ en el teatro en que se ha tratado de eliminar al máximo su importancia llevando la escena a un 'no suceder' o por lo menos que lo que 'pasa' sea de mínima importancia. Pero este intento, de inestimable valor estético, como en el caso de Antón Chejov, lo que hace es llevar esta categoría hacia una anti – acción que paradójicamente refuerza la acción verdadera (la acción interna) que sería el hecho de que 'no pase nada' dándole esta inversión todo el contenido a piezas ejemplares... (García, Teoría y práctica del teatro - Volumen I, 2008, pág. 163)

¿Es dable entonces pensar que en el teatro post – dramático no sucede nada? Otra vez la respuesta es no. Todo el proceso performático que se hace en un espacio, todo el movimiento que un actor realiza en el teatro, todo aquello que las luces, el sonido, la escenografía, el show en definitiva hacen en el sitio de la escena, el silencio mismo y la falta de texto, que parecen abundar en lo postdramático o en lo postmoderno sucede en el espacio ante un público, no puede escapar de ello. Y al suceder pues, comete acción y por tanto es dramático. Quizás lo que han intentado, como todo el arte moderno y postmoderno aún más, romper la referencialidad y el mimetismo de la escena, en un acto brillante de creación aunque no siempre acertado. Han superado tal vez el suceder narrativo – otra vez el esfuerzo postmoderno por eliminar las grandes narraciones – pero de ninguna manera han dejado de narrar – no es posible creemos – pues la sola presencia de un actor/performer o personaje en el espacio, moviéndose sin sentido, sonando sin decir nada, buscando solo estar ahí, estaría narrando la propia incapacidad de ese ejecutante de narrar algo, lo cual es brevemente tolerable y poco efectivo en un tiempo extenso, quizás por eso son tan aburridos tantos performances, acciones escénicas o happenings que solo buscan crear imágenes sin un significado preciso, puros significantes deslizándose y chocando entre sí. Han logrado o al menos lo han intentado, en un esfuerzo sin precedentes, eliminar al personaje y dejar al actor solo – y vacío – en la escena.

⁹ El teatro post – dramático sería uno, pero no el único como señala García en este mismo texto al hablar de la dramaturgia de Chéjov, como también, según nosotros, los intentos de Maeterlinck por hacer un teatro sin conflicto o aún más reciente las obras de Heine Müller sin "acción" o la versión *inmóvil* que de **O Marineiro** de Fernando Pessoa, hiciera el grupo Matacandelas de Colombia hace más de veinte años.

Y si miramos las cosas en otros ángulos, ni la situación, ni el personaje, ni el público han desaparecido como pretendería el teatro postdramático o postmoderno: la sola presencia de alguien haciendo algo en un espacio genera una circunstancia, aún la menos deseable: alguien haciendo algo sin sentido ante un público. Eso le convierte en un personaje a ese ejecutante/actor/performer puesto que todo proceso escénico es extra – cotidiano, lo cual le pone en condiciones de representación¹⁰, por tanto de ser un personaje. Y por supuesto, si se intenta eliminar al público solo se conseguiría generar un acto privado sin consecuencia alguna ni siquiera en lo comunicacional, para no hablar de lo artístico o estético.

Con todos estos esfuerzos lo que si se ha conseguido es hacer actos narcisistas, auto referenciados, plagados de significantes inconexos y sin sentido, que han roto el intercambio simbólico, pero ni siquiera esto ha podido fracturar el vínculo directo de la escena – sea cual fuese – con el público. Es más, podríamos estar hablando en un sentido estricto, que la dicotomía actor – personaje es equivalente a la que existe entre significante y significado:

Significante = actor

= intercambio simbólico

Significado = personaje

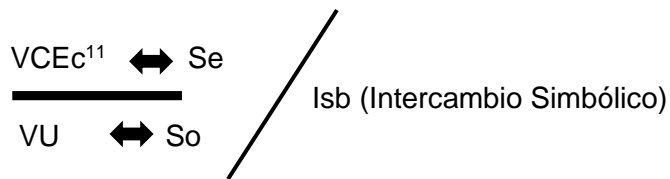
Al dejar todo reducido al actor, no solo estamos destruyendo la relación sígnica sino el intercambio simbólico posible:

Y este sistema entero, en su organización lógica, niega, reprime y reduce el intercambio simbólico. La raya que separa todos estos términos juntos del

¹⁰ Nos referimos a la noción de representación que da Pavis en su *Diccionario del Teatro* (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, págs. 423 - 424) al hablar de ella desde una noción contemporánea que “es una concepción decididamente teatral (y no literaria ni tampoco *dramática*) solo existe a partir de la sistematización de la práctica de la **puesta en escena**” aclarando antes que “El teatro no representa algo preexistente que podría tener existencia autónoma (el texto) y que se trataría de presentar por segunda vez sobre las tablas. Es preciso tomar la escena como un acontecimiento único, construcción que se remite a sí misma (como signo poético) y que no imita un mundo de ideas.”

intercambio simbólico, no es una raya de implicación estructural, es la raya de la exclusión radical (...)

Se llega así a esta distribución general:



Es decir una sola gran oposición entre todo el campo del valor, en que se articulan en una sola lógica sistemática el proceso de producción material (la forma / mercancía) y el proceso de producción de los signos (la forma / signo) y el campo del no valor el del intercambio simbólico. (Baudrillard, Crítica a la economía política del signo, 1979, pág. 146)

El procedimiento descrito, propio a toda la cultura postmoderna y al arte particularmente, incluso aplicable a límites culturales más actuales que lo postmoderno, no es a nuestro criterio universal y total. No abarca todos los momentos, los tiempos y los espacios de la creación estética, quedan resquicios, quedan fracturas donde esto no sucede. Y no porque subsistan aún en el momento restos de arte moderno figurativo, mimético y referencial, no, este arte tampoco dice nada ya, este arte también ha trocado el intercambio simbólico puesto que tampoco tiene nada que decir en una realidad hipervirtualizada, hipermediada, donde la referencia que propone está alterada y porque casi todo arte, el teatro no, también es objeto de una hipereproductibilidad que lo vacía de contenidos ante las “masas silenciosas”¹² de público, al cual tampoco le interesa nada.

Esos espacios, esos sitios que quedan entreabiertos, esos resquicios existen y una vez más permiten restablecer el intercambio simbólico y son posibles desde la contemporaneidad, sin concesión alguna a la modernidad o a una perspectiva romántica, desde lo más actual del arte y en todas las artes. Otra vez, creo que el mundo del teatro es particularmente sensible a cometer este acto de epifánica salvación, con más frecuencia, por los argumentos que ya

¹¹ VCEc: significa en términos de Baudrillard Valor de Cambio Económico y VU, la que consta a continuación, Valor de Uso, en ese monumental esfuerzo que el filósofo francés hace por actualizar al arte y la cultura, el análisis marxista de la Economía Política.

¹² Este es otro término de Baudrillard presente en varios textos suyos.

señalamos: escapa a toda forma de reproductibilidad e hipereproductibilidad¹³. Puesto que además con facilidad – incierta en la creación y por lo tanto irónicamente compleja en realidad – bastaría con reconstruir la relación entre acción, personaje y situación ante un público, para que el intercambio simbólico sea restaurado y el teatro sea tal.

Este sería un campo importantísimo, a nuestro criterio, de desarrollo de la propuesta investigativa: determinar si en el teatro cuencano existe esta restitución del intercambio simbólico, lo cual nos lleva del nivel especulativo filosófico al nivel técnico analítico de la investigación, para lo cual es fundamental usar de otras herramientas categoriales y a la vez, ver si estas nos permiten entender cuán real es el intercambio simbólico en el teatro y específicamente en las propuestas estético – conceptuales que en Cuenca han ocurrido.

Teatralidad y dramaturgia:

Indagar la teatralidad que se ha constituido en un grupo, una ciudad, una práctica teatral no es nuevo en los estudios teatrales. Pero sí resultaría innovador para el panorama teatral de la ciudad. Y en este punto el concepto de teatralidad, a nuestro parecer, se cruza o puede funcionar como sinónimo de la manera como otros autores (Barba, García) entienden la construcción dramática. Según Pavis:

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)

(...)

¹³ “el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico no está atenido a respetarla en su totalidad (...) La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de test ópticos. Y ésta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función.” (Benjamin, 2003, pág. 8) (El subrayado es nuestro)

...la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio (...) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 74 y 434)

Aclarando más adelante que el término puede tener dos vertientes, al referirse a lo teatral:

- a. En el primer caso, teatral quiere decir simplemente “espacial” “visual” “expresivo” en el sentido en que hablamos de una escena muy espectacular e impresionante. (...)
- b. En el segundo caso, teatral quiere decir la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. (Ídem, pág. 434)

Por otro lado el propio Pavis, define a la dramaturgia, en una de sus acepciones, como:

Dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena, al actor, ha llevado a cabo.

Este trabajo cubre la elaboración y la escenificación de la fábula, el lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático, para englobar texto y realización escénica. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 149)

Son evidentes los puntos de contacto que se establecen entre un concepto y otro, los cuales sin ser sinónimos, parecería que describen el mismo objeto de estudio, aunque con implicaciones diferentes. El primero, la teatralidad, desde una perspectiva y una categoría puramente teatral y el segundo desde un enfoque más filológico, al menos en origen, que sin embargo, en ambos casos

nos remite a cómo se ha construido el discurso escénico en un tiempo, espacio y contexto determinado, incluidas las formas literarias del teatro, pero sobrepasándolas.

En esa misma línea, Barba define del siguiente modo a la Dramaturgia: "...como 'texto espectacular', es un organismo compuesto por diferentes niveles de organización, cada uno de los cuales tiene que vivir por sí mismo, interactuando con los otros, como la línea de los diversos instrumentos de composición musical." (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 89)

La idea que sostiene el italo - danés, se acerca mucho a cómo Pavis define la teatralidad y por supuesto a la acepción de dramaturgia que ahora nos interesa. Y por fin, Santiago García, se expresa sobre la dramaturgia de un modo similar: "...dramaturgia 'es el conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espacio – temporal que se sucede entre la escena y el público. (García, pág. 159)

Una vez más, parecería que en algún momento lo que entendemos por teatralidad, es como también se define al estudio de la dramaturgia comprendida en un sentido contemporáneo: cómo se han construido los discursos escénicos incluyendo o no al texto escrito; en definitiva y dicho de otro modo que ya hemos enunciado en otros momentos, las particularidades que tiene la escena y cómo un grupo, un movimiento, un autor (director, actor, dramaturgo) construye lo específicamente teatral: la relación que en el espacio y el tiempo establece un personaje con el espectador, dentro de unas circunstancias y un conflicto presentes en una trama, a través de las acciones que se ejecutan (acciones de personajes, de luz, de escenografía, etc.).

1.2 La teoría aprehende la práctica: el análisis teatral.

Sobre la base de lo expresado en los acápites anteriores de este trabajo, aclaramos que el término **teatralidad** será usado cuando analicemos lo

referente a cómo los grupos construyen la escena en lo relativo a lo visual plástico fundamentalmente, para ceñirnos a la propuesta de Pavis, mientras que la perspectiva de la **dramaturgia** se usará para definir la cimentación conceptual de las obras, en la trama misma de ellas, en su análisis interno, en el manejo de la acción, los personajes, las situaciones y los conflictos como antes señalamos. Del cruce entre ambas visiones, aparecerá el análisis integral, emergiendo de las permanentes líneas de encuentro e influencia que tendrán una con otra.

A la hora de estudiar los constructos escénicos de los grupos de Cuenca, centrados en la teatralidad y las dramaturgias que han desarrollado, se hará metodológicamente a través de dos conjuntos categoriales precisos.

El primero grupo de categorías vinculado a la dramaturgia se fundamentará en la triada ya mencionada, y en el sentido que las expone Santiago García: la situación, la acción, el personaje:

...plantear que en la dramaturgia existen tres categorías, sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral. (...) Estas tres categorías serían la situación, la acción y el personaje, tomadas (...) como nociones generales.” (García, 2008, págs. 160 - 161)

E inclusive asumiremos las definiciones que el mismo director de La Candelaria expone, en un acertado ejercicio epistemológico y conceptual, para aplicarlas en el estudio de los autores y grupos que serán parte de la muestra a ser estudiada, a la vez que contrastaremos estas con las definiciones que de ellas hace Pavis en su *Diccionario del teatro* para de entre ambas precisar los elementos que usaremos para nuestro análisis. Hemos construido un pequeño cuadro, en donde se podrán ver y confrontar las definiciones de ambos autores, para entender con ello el cómo usaremos para nuestros fines estas fuentes:

CATEGORÍA	Definición de S. García	Definición de P. Pavis
Situación	“...circunstancias espacio – temporales en las que se	“Conjunto de datos escénicos o extra escénicos indispensables

	desarrolla un acontecimiento” (García, Teoría y práctica del teatro - Volumen I, 2008, pág. 161)	para la comprensión del texto y de la acción. (...) La situación comprende las condiciones espacio – temporales, la mímica* (sic) y la expresión corporal de los actores, el marco* (sic) ¹⁴ escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales de las relaciones entre los personajes y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y la acción de los personajes. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, pág. 457)
Acción	“La acción es lo que sucede.” (García, Teoría y práctica del teatro - Volumen I, 2008, pág. 163)	Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en <i>escena</i> (sic) y en el plano de los <i>personajes</i> (sic) (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, pág. 5)
Personaje	“El personaje es el que ejecuta la acción. Podríamos definirlo también como el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas.” (García, Teoría y práctica del teatro - Volumen I, 2008, pág. 168)	“El personaje (...) se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa, en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos (...) Todo personaje teatral realiza una acción (...); inversamente, toda acción necesita, para ser llevada a escena, protagonistas, ya sean estos personajes humanos o simples actantes” (Pavis,

¹⁴ En ambos casos de esta cita, el asterisco es parte del texto original del autor citado, por eso se incluye la referencia SIC.

		Diccionario del Teatro, 1998, págs. 357 - 355)
--	--	---

Estas categorías nos permitirán entender los espectáculos creados en la ciudad, las obras en general, incluidos sus textos cuando los hay, así como la manera en que se han urdido para constituir una forma precisa en el montaje, en la escena. No estamos hablando, García lo señala claramente (Pág. 160 – 161) de un corpus categorial orientado a entender los textos escritos, sino el texto escénico en su totalidad. Y por supuesto, la reflexión sobre estos términos es mucho más amplia que la aquí expuesta, sin descuidar, como García mismo señala, que el proceso teatral no tiene sentido si no es ante un público, momento único en el que lo teatral realmente existe. Esto permitiría indagar, incluso, la manera como los directores y actores tejen la dramaturgia hacia el espectador.

Por otro lado, a la hora de estudiar la teatralidad construida en el período que investigaremos, nos serán de utilidad los **principios** que expone Eugenio Barba en su modelo del Teatro Antropológico, que en principio parecería que se remiten sólo al trabajo individual del Actor, sin embargo creemos que estos principios se “dilatan” – para usar un término del propio Barba - hacia todo el montaje de la obra:

‘Montaje’ es una palabra que hoy sustituye al viejo término ‘composición’. (...) La composición es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto original. También es una dilatación que corresponde a aquel proceso del actor por el que aísla y fija algunos procesos fisiológicos o modelos de comportamiento al ponerlos como bajo un lente de aumento y hace de su cuerpo un cuerpo dilatado. (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 206)

Vicente Revuelta, de quien tuve el honor de ser su asistente durante dos años cuando desarrollaba mis estudios en el ISA, explicaba la propuesta que estoy definiendo como una sucesión de círculos concéntricos: los principios que Barba propone como herramientas de investigación del actor sobre sí mismo y sobre las formas de representación de diferentes culturas, se van expandiendo desde el actor hacia la relación con otros actores, hacia la construcción de las escenas y al fin se aplican a la construcción de la

escenografía, el vestuario, la música: a todo el montaje de la obra en definitiva, siendo el actor el centro de todo este proceso. Vicente recurría al símil de lanzar una piedra a un estanque lo que provoca que se sucedan, dilatándose siempre, una cantidad de anillos concéntricos provocados por la alteración, aparición de la piedra (actor) en la superficie del agua (espacio escénico) cuya energía termina alterando al estanque entero (la puesta en escena).

Estos principios los resumiríamos en los siguientes: **Extra - cotidianidad, Equilibrio en Acción, Danza de las oposiciones, Danza de la mirada** en torno a lo que Barba llama la **Omisión**, que no es más que ese proceso de selección de elementos para el montaje y de reconstitución del comportamiento que señalaremos más adelante.

Es necesario recordar que el propio Barba – como muchos de los actores y directores que conozco y que de un modo u otro han enmarcado su labor bajo las ideas del teatro antropológico – explican que estos principios de ninguna forma constituyen una estética, una poética y menos un método. Son, en palabras del propio Eugenio: “indicaciones que probablemente resultarán de utilidad para la práctica escénica” (Ídem. Pág. 8)

Son elementos de investigación, de indagación que usa el actor para desarrollar su trabajo sobre sí mismo. En este caso son principios que usaríamos para deducir, para analizar cómo un determinado grupo o actor ha construido su labor, llevando la aplicación de estos principios a toda la puesta en escena. Los principios del Teatro Antropológico sirven regularmente, para orientar la creación de un actor, de un colectivo con “indicaciones” eficientes. Proponemos desplazar su uso no a ser también herramientas de análisis del proceso de trabajo. Por supuesto, estos principios serán solamente un marco referencial, una delimitación paradigmática que oriente la pesquisa, no un corsé rígido para evaluar nada. Serán necesarias otras perspectivas que complementen esta visión, como el conocimiento directo por boca de sus protagonistas, sobre los postulados en los cuales cada creador ha desarrollado su labor.

(Sigue Cuadro 1 en la siguiente página)

Cuadro 1

Indagación en la teatralidad



Categorías espectaculares:

Extra - cotidianidad

Danza de la mirada

Equilibrio en Acción

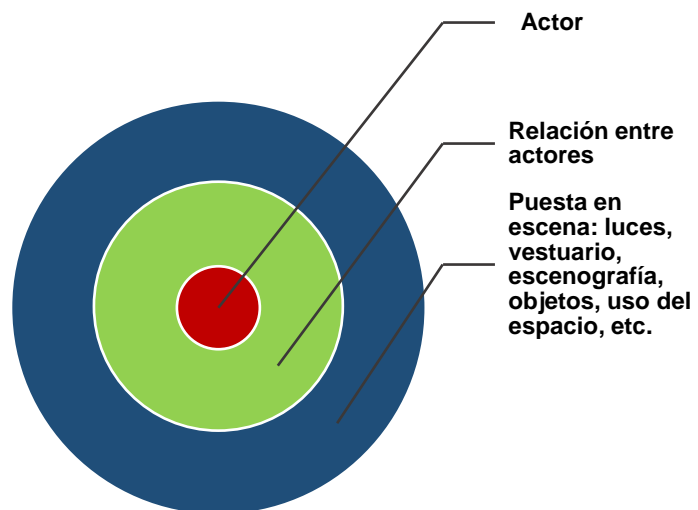
Danza de las oposiciones



omisión¹⁵ (montaje)



¹⁵ Los principios aquí señalados: danza de la mirada, equilibrio en acción, danza de las oposiciones, omisión y extra cotidianidad son asumidos de la propuesta del Teatro Antropológico como antes señalábamos y pueden verse en los libros de Eugenio Barba y Nicola Savarese *El arte secreto del Actor* (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007) y de Eugenio Barba *La canoa de papel* (Barba, La canoa de papel, 2005).



Cuadro 2:

Indagación en la Dramaturgia



Categorías dramáticas

Acción

Situación

Personaje



Puesta en escena

Público¹⁶

Las ideas aquí graficadas se expresarán en el texto en acápites diferentes que serán expuestos por separado cuando se analicen las obras a ser estudiadas. Para ser más precisos: al tratarse del estudio de las teatralidades, los principios a ser usados como categorías de análisis serán elementos orientadores de investigación, no ameritarán una ordenación específica – salvo que su peso en la puesta en escena sea tan determinante que lo exija – sino serán expresados en la totalidad del texto según sea necesario, teniendo eso sí como orientación que la indagación sobre las teatralidades, tal como el gráfico lo formula, siempre intentarán ir de lo micro a lo macro, esto es: analizar los principios en el trabajo individual de los actores, luego en la relación de unos actores con otros y después en la puesta en escena en general, esto debido a nuestra total convicción de que todo hecho escénico nace siempre del ejecutante (actor, bailarín, performer) y lo que este hace determina el resto de procesos. Y sobre todo, el actor termina estructurando de manera consciente o no, con más o menos participación de quien dirige, el resto de elementos de la puesta en escena (vestuarios, escenografía, objetos, uso del espacio, máscaras, música, entre tantos otros) en los cuales estos mismos principios se expresan. Lo que sí constará como estructura y forma del análisis sobre las teatralidades será la indagación sobre el trabajo del actor, la relación entre actores y la puesta en escena, en ese orden.

Del mismo modo, al analizar las dramaturgias de cada una de las obras trataremos de ceñirnos a las categorías que propone Santiago García, puesto que consideramos nos permitirían acercarnos con claridad a cómo las acciones se han estructurado en una puesta en escena, cuáles son las que correspondan a la fábula y las que correspondan al relato; quién las ha hecho,

¹⁶ Estas categorías (acción, personaje, situación y público) se refieren en cambio, al ya citado texto de Santiago García *Teoría y práctica del teatro* Volumen I, citado con anterioridad en este mismo apartado.

cómo es esa persona o ser escénico (personaje) que las comete a través del actor y cómo ha sido estructurado; en qué circunstancias de tiempo, espacio, contexto se desenvuelve ese personaje y las acciones que hace y cuánto estas son propias del texto dramático o de la puesta en escena y por fin qué tipo de contrato espectacular se propone al público y por tanto qué se exige de él en el montaje. Este planteo constituiría un análisis general sobre la puesta en escena, desde entradas y haciendo recorridos que esperamos resulten innovadores.

Así que en el texto, el análisis de cada una de las obras se vería de este modo:

- Análisis de las teatralidades a la luz de los principios enunciados:
 - Actor (es)
 - Relación entre actores
 - Puesta en escena
 - Escenografía
 - Vestuario
 - Luz
 - Espacio
 - Objetos...

Teniendo como herramientas de análisis los principios del Teatro Antropológico, de ser pertinentes.

- Análisis de las dramaturgias:
 - Situación
 - Acción
 - Personaje (s)
 - Público

Aspiramos que la conjugación y la complementariedad de las dos perspectivas de análisis permitan una comprensión cabal de cada obra que estudiemos. Difícilmente una de las entradas será suficiente sin la otra.

Y por otro lado, dependiendo de la obra, es probable que primero se analicen las dramaturgias que encierra y luego su teatralidad o a la inversa. Creemos necesario precisar que nuestro estudio no implica un trabajo crítico sobre los espectáculos, sino un estudio de los mismos, que pueda tal vez tener algún elemento crítico. No nos interesa tanto en este trabajo evaluar el valor de las obras, cuanto entender cómo fueron hechas y la estética que en ellas subyace, lo cual seguramente aportará una visión diferente de su valor.

No elaboraremos en ninguno de los estudios sobre las obras, ni una sinopsis de los trabajos que den cuenta de la fábula¹⁷ de las obras, ni una ficha técnica de las mismas puesto que nos es irrelevante en función de los resultados propuestos, si el objetivo – como señalábamos en el párrafo inmediatamente anterior – busca dar cuenta del modo como las obras se construyeron, inclusive porque en muchas de las obras que vamos a trabajar más importante que la fábula o sus precisiones técnicas, es el discurso¹⁸ que han construido y cómo este conformó un texto escénico aprehensible por el público. Apelaremos a referencias de la fábula como al discurso construido para estructurar nuestro análisis.

Por fin, es imprescindible señalar que hemos encontrado diversos tipos de estructuras, modelos y hasta cuestionarios analíticos de una obra. Está por

¹⁷ Si bien existen diferentes acepciones del término FÁBULA [Conf. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988)] estamos usando aquí la primera y más común de ellas: “El termino fábula (...) designa la ‘serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra’ (ROBERT)” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 210). En definitiva, fábula es para este caso la diégesis [“Desarrollo narrativo de los hechos” (Real Academia Española de la Lengua, 2010)] y lo que está escrito en el texto literario dramático, no la construcción espectacular.

¹⁸ Usamos el término DISCURSO, siguiendo a Pavis otra vez, como “la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo puesto en escena” en otras palabras a cómo se han dispuesto los elementos de la puesta en escena para enunciar “cosas que jamás son verbalizadas, lo que aumenta considerablemente la eficacia y la *acción** (sic) del discurso” [(Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 140 y 142)] Lo que equivale a decir que cuando hablemos del discurso escénico nos estaremos refiriendo a cómo fue desarrollada la puesta en escena, la acción misma, el ámbito performático de la obra no su aspecto literario.

ejemplo el extenso y muy detallado proceso de análisis que aplica José – Luís García Barrientos, al estudio de textos literarios dramáticos (García Barrientos, José-Luís, 2011) pero que, siendo una perspectiva entre dramática y semiótica, sirve solamente para estudiar textos escritos. Por otro lado se ubica el libro de Pavis *El análisis de los espectáculos* (Pavis, El análisis de los espectáculos, 2000) que plantea al menos tres posibles cuestionarios a ser aplicados para analizar un montaje escénico: el primero de André Helbo, el segundo de Anne Ubersfeld y el tercero del propio Pavis. Pero estos se aplican solamente al análisis de una puesta en escena a la cual se ha asistido, refiriéndonos a la perspectiva espectacular, sin adentrarse en otros elementos dramáticos, salvo tangencialmente al analizar el tratamiento dado a la fábula por ejemplo.

En definitiva, la primera opción, la de García Barrientos, abarca la dramaturgia textual, mientras las otras expuestas por Pavis se centran en el fenómeno espectacular, teatral, sin asumir elementos dramáticos, en el sentido que aquí proponemos. No hemos encontrado un esquema de análisis que abarque elementos dramáticos y teatrales en un mismo proceso, esto quiere decir que un aporte que estamos proponiendo en este trabajo, sería una propuesta metodológica que nos permita abarcar ambos aspectos: dramaturgia y teatralidad de la forma como antes hemos descrito.

2. Utopía y realidad, del infierno a la esperanza: Caracterización del teatro de Cuenca entre el 2005 y el 2013

2.1 Nociones socio – culturales de la escena de la ciudad (eventos, instituciones, opciones formativas).

La cultura en Cuenca, como en casi todo el Ecuador, tuvo una época iniciada en la famosa revuelta llamada La Gloriosa de 1944, dominada por instituciones públicas: la Casa de la Cultura Ecuatoriana, nacida tras esta revolución bajo el influjo y las ideas de aquel gran reformador y escritor que

fue Benjamín Carrión. La otra, muy posterior, el Área Cultural del Banco Central del Ecuador, que en los años ochenta del siglo XX, promovió un nuevo espacio de cultura en el país, en principio con la idea de entregar a una institución fiable, cuál más que el banco emisor del país, el incalculable e incuantificable patrimonio cultural del país que era saqueado sistemática e inmisericordemente; en poco tiempo, merced a los cuantiosos recursos de los cuales el Banco Central disponía, se convirtió en un promotor y gestor de cultura fundamental para el país.

Es más quizás a la aparición de uno – Área Cultural del Banco Central – sobre el mismo escenario que la otra – Casa de la Cultura Ecuatoriana – podría achacarse, al menos en parte, la crisis de la segunda, pese a que ha persistido más que el primero como entidad cultural. Lo cierto es que hasta finales del siglo XX, mucho de lo que sucedía culturalmente en el Ecuador tenía que ver con alguna de estas dos instituciones. Ambas, a su tiempo, promovían el arte, investigaban la cultura, generaron espacios de difusión y producción, financiaban producción autónoma de grupos e individuos, capacitaban y formaban artistas y promotores, constituían – en definitiva – el centro de casi toda la actividad que en torno a la cultura y el arte se hacía en el país.

La Casa de la Cultura se concibió como un espacio democrático para los creadores y gestores culturales del país, inclusivo, con un gobierno colectivo y plural, que permitiese la expresión sin cortapisas de todos aquellos quienes en el país tuviesen interés y necesidad de cultura, en definitiva, para todos los ecuatorianos, como aspiraba Benjamín Carrión, para convertirle a Ecuador en una potencia cultural.

La otra, el Área Cultural del Banco Central, fue un brazo propio del Estado, no de los creadores, a través del cual el gobierno ecuatoriano pudiese establecer sus políticas, que las hubo, o cuando menos sus intereses y perspectivas culturales, ya que el ámbito de la cultura – con la presencia totalmente

autónoma de la Casa de la Cultura – había sido secularmente ajena a los intereses de los gobiernos de turno.

Lejos estamos de afirmar que en uno y otro caso, estas perspectivas se cumplieron. Siempre los gobiernos intentaban incidir sobre la Casa de la Cultura y cuál más, cuál menos, buscaban tener gente afín en ella. Como que el Banco Central también adquirió, en muchas ocasiones, altos niveles de autonomía con respecto a los gobiernos de turno.

Sin embargo, a finales del siglo XX ambas entidades ya se habían convertido en espacios diferentes a lo propuesto originalmente y acusaban severas crisis. Ambos pecaban de un elitismo abrumador, que impedía la renovación de sus perspectivas y su accionar. Habían abandonado casi totalmente los espacios de formación que alguna vez promovieron, tenían lógicas clientelares y carecían de planes de desarrollo y de políticas claras, que las volvían insulsas y casi innecesarias.

Peor cuando miramos la realidad del país en ese entonces: para todos es conocido que en 1999 en Ecuador se termina de desatar la peor crisis económica, social y política que el país ha vivido en su historia. Por supuesto, dentro de este panorama, la cultura fue la que quizás más padeció como institución, en tanto es el área de la vida del país que más recurrentemente es desfinanciada en nombre de altos intereses para la nación. Nos convertimos en una nación fallida. Los ecuatorianos nos acostumbramos a sobrevivir sin contar con el Estado, con frecuencia pese a él, pero vitales siempre, lo que se expresó en la consolidación – lenta y tortuosa a veces – de amplios y sólidos movimientos sociales autónomos, que constituyeron una suerte de poder alternativo al Estado Nacional en crisis, y que permitieron la articulación de las necesidades sociales más profundas del Ecuador.

El Área Cultural del Banco Central, devenida botín político de intelectuales afines a los regímenes de turno, tomaba giros antropológicos, puramente museográficos y coleccionistas; abarcaba la antropología, la numismática, el arte contemporáneo o el mecenazgo, con férreos cánones que tuvieron de positivo como de negativo. Atrás quedaron las propuestas formativas – tan importantes para el teatro cuencano o de Manta¹⁹ las décadas finales del siglo XX – como los espacios abiertos y democráticos para encontrar recursos para la creación en el país. Tras la llegada al poder del Eco. Rafael Correa, el Área Cultural del Banco Central terminó por desaparecer.

La Casa de la Cultura por falta de políticas claras de renovación de sus miembros, fue adquiriendo un notable aire decadente, se volvió un botín clientelar de grupos de intelectuales y artistas que veían en ella un espacio de sobrevivencia; padeciendo un acendrado centralismo que consume cerca del cincuenta por ciento del presupuesto total de la entidad, con derroteros puramente activistas, sin norte alguno, han terminado por convertirse en una especie de mendigo elegante, siempre invitado al banquete del poder, que coquetea con él para sobrevivir, pero que a nadie le importa en las altas esferas que determinan los destinos del país.

No pretendemos aquí hacer un análisis exhaustivo de las razones que llevaron a esta crisis institucional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y del Área Cultural del Banco Central del Ecuador. Es más, pese a que hicimos esfuerzos por localizar alguna información a este respecto, nos fue sumamente difícil encontrar algún libro o artículo académico²⁰ sobre estas temáticas. Por tanto

¹⁹ En Manta, como en Cuenca, se desarrolló un vital proceso teatral bajo el amparo de las políticas formativas del Área Cultural del Banco Central del Ecuador, bajo la dirección de Hernán Crespo Toral en principio y de Francisco Aguirre luego. En Manta no solo surgieron grupos, de los cuales queda ese emblemático colectivo que es *La Trinchera*, hijo pródigo de *Malayerba*, sino que se fundó el Festival Internacional de Teatro de Manta, que llegó a ser el más importante del país, lamentablemente hoy desaparecido.

²⁰ Encontramos importantes puntos de vista en medios de comunicación, que fueron publicadas cuando se dio la desaparición del Área Cultural del Banco Central o que se han escrito en todos estos años sobre la crisis de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pero están como opiniones, aportan poca información relevante y no se sustentan en datos.

lo expuesto es un apretado resumen de nuestras ideas al respecto, al haber estado directamente relacionados con ambas entidades en su momento.

Volviendo al tema. Lo cierto es que ambas entidades entraron en un proceso de abierta decadencia, no respondían ya a las necesidades de la cultura del país y más aún, desde el Estado no se promovió una reforma de las mismas o la creación de una nueva entidad cultural que sustituyese a estas, salvo el surgimiento del Ministerio de Cultura en el año 2007, cuya incidencia es compleja de analizar, salvo que más de un grupo o evento ha recurrido a este Ministerio para obtener ocasionales financiamientos a través de su sistema de Fondos Concursables. Es más, creemos que, pese a lo reciente de la creación de este Ministerio, la falta de propuestas técnicas, la profunda ausencia de autonomía de la entidad frente al gobierno de turno, así como la implementación de prácticas clientelares, sin planes integrales nacionales y la publicación tardía²¹ de políticas puramente declarativas, sin proyectos claros que las sustenten, ha provocado que este Ministerio se sume a la lista de instituciones públicas culturales en crisis.

En este panorama, como el agua, la cultura siempre se abre paso. Los creadores y gestores, en todas las áreas del quehacer cultural asumimos la responsabilidad de mantener y desarrollar la cultura del país, en un esfuerzo pocas veces concertado, pero que tuvo indudables asertos. En otras palabras, el grueso de la actividad cultural del país pasó a ser una responsabilidad de gestores y creadores autónomos. Como nunca antes, la cultura se volvió patrimonio de quien quisiera hacerla, sin pedir permiso o depender de ninguna entidad pública o privada, estatal o no. Al mismo tiempo, la especialización artística, la exigencia de formación profesional, la necesidad de confrontación

²¹ En junio del año 2011 recién el Ministerio de Cultura publica sus políticas (Sylva, Erika. Et Al, 2011) sin proyectos que las sustenten, sin una visión estratégica clara y abiertamente declarativas, incluso ideológicamente, volviéndolas poco aplicables. Parte de esto lo analizamos en un artículo nuestro, inédito, producto del proyecto que dirigimos en PROARCO (Programa de Investigación sobre Arte Contemporáneo) de la Universidad de Cuenca. Como referencia (Carrasco, Las políticas culturales sobre arte contemporáneo, 2012) publicado en el libro resumen de este proyecto (Carrasco, Diego - Et Al, 2014)

con públicos nacionales y extranjeros, provocó que ese sector autónomo de la cultura, devenido su principal impulsor, evidenciara necesidades de formación académica y profesional, exigiera niveles artístico – estéticos cada vez más altos y elaborados, y buscara acercarse cada vez con mejores productos a un público siempre ávido de más y mejor arte.

Y el teatro no fue ajeno a ello, y el de Cuenca menos aún. Desde la década de los noventa, ya lo hemos dicho antes, surgen en Cuenca abundantes agrupaciones teatrales en la ciudad, algunas con más tiempo de pervivencia, otras más fugaces. Pero ninguna nace a la sombra de alguna entidad cultural pública, sino quizás a pesar de ellas, a diferencia de lo que sí sucedió en los años 80. Se constituyen en núcleos de creación, reflexión, experimentación, gestión y resistencia a las entidades públicas.

Fundamentados en la necesidad de la investigación técnica y conceptual, los grupos de teatro cuencano nacidos en los años noventa del siglo XX, inauguran una brillante época del teatro de la ciudad, la más continua y prolífica que hemos tenido, la más variada en cuanto a perspectivas estilísticas y estéticas, que determinan definitivamente lo que fue la actividad teatral en la ciudad durante la primera década de este siglo y lo que va de la segunda. El Laboratorio de Teatro Antropológico, Mano 3, Giraluna, La Bandada de la Madre, Teatro del Quinto Río, Testadura, Hijos del Sur, Faquir, entre otros constituyen esos espacios de reflexión artístico social que determinan el devenir actual del teatro de la ciudad, en el cual ya se insertan – durante los más recientes años – Clown Carajo, Arapos (sic), Teatro para Zurdos y una larga lista de nuevos grupos, algunos de muy corta duración merced a la aparición de otras formas temporales de unión de los creadores, en torno a proyectos tipo compañía.

Y quienes no plegaron a alguno de los grupos creados, se constituyeron ellos mismo en referentes ineludibles de la práctica teatral en todo el Ecuador, por

su labor individual y por concertar extenso número de creadores en torno a sí. La valía, profundidad y calidad de su trabajo; lo novedoso y claro de sus indagaciones, han generado tanta cátedra como lo hecho por los grupos que hemos mencionado. Carlos “Cacho” Gallegos, Juana Estrella, Mabel Petroff, Pancho Aguirre, Monserrath Astudillo, Felipe Serrano, Fabián “Choquilla” Durán entre tantos otros creadores individuales, fueron los referentes que en los años finales del pasado siglo, trazaron el camino para las nuevas generaciones de artistas individuales del teatro como René Zavala, Belén Ochoa, Diego Ortega, Santiago Baculima por mencionar solo algunos.

En pocas palabras, en la última década del siglo veinte se marcan ya las particularidades dominantes de lo que será el teatro contemporáneo de Cuenca, hasta los años que nos interesan: 2005 – 2013. Esto es:

- Un campo artístico, el del teatro, absolutamente autónomo, variado y sumamente rico en expresiones que tienen como eje al Teatro Antropológico, devenido en teatro corporal luego, al clown en diversas variantes y a formas eclécticas en general.
- Son los grupos y los creadores individuales quienes dominan el panorama del teatro de la ciudad, proyectos puntuales y experiencias tipo compañía son tangenciales en estos años – ahora se han vuelto las más comunes – promoviendo, grupos y creadores individuales, profundos procesos de investigación y creación en lo técnico, experimental, conceptual y estético.
- Hay, cada vez más, una acendrada y creciente necesidad de profesionalización y formación técnica en quienes son parte del mundo teatral de la ciudad. Incluso a nivel de público se comienza a rechazar el trabajo improvisado, sin premisas técnicas mínimas.

- El campo del teatro en Cuenca emerge como un poderoso espacio autónomo de creación, dando cuenta de la realidad cultural y socio política que vive el país en estos años, sin depender de ninguna institución pública o privada, aunque en permanente y conflictiva relación con ellas, constituyendo a nuestro criterio, el campo artístico con mayor crecimiento, proyección y logros de la cultura de la ciudad en las pasadas tres décadas, aunque la oficialidad de la cultura del país no lo reconozca.
- Este espacio autónomo constituido por el teatro, es paralelo a la constitución de los grandes movimientos sociales del Ecuador en aquellos años, sin volver a las prácticas panfletarias de los años 70 y 80 donde el teatro era una tarima política ideológica.
- Los grupos y los creadores individuales, tienen plena conciencia de que su rol artístico, es a la vez un rol de resistencia ante el arrollador avance de prácticas culturales – que bien podrían llamarse simulacros como propone Baudrillard (Baudrillard, 1978) – fundamentadas en los mass media, las redes sociales y el solipsismo nihilista del internet, la posmodernidad y el arte contemporáneo.
- Pese a esto, no dejan de haber expresiones aisladas de formas posmodernas y posdramáticas en el teatro de Cuenca, muchas acertadas, otras tantas no. Aunque el teatro de la ciudad es ante todo una clara expresión de arte marginal y anti imperialista en el sentido propuesto por Badiou²² (Badiou, 2008). A contramano de la velocidad, abundancia y obscenidad de la cultura contemporánea establecida, el teatro ofrece un espacio de pausa, de reflexión y profundidad, casi imposible en otras formas de cultura.

²² Badiou propone en sus *Quince tesis estéticas sobre arte contemporáneo* que hacer arte en la contemporaneidad es ante todo “no ser imperial”, es decir, no hacer arte en sus formas y maneras dominantes y establecidas. Revisar las tesis de la 9 a la 13 propuestas por Badiou donde brillantemente se habla al respecto.

Este panorama se ve completado por dos elementos más que también resultan sustanciales a la hora de perfilar un boceto – no pretendemos más – de lo que ha sido el universo del teatro de Cuenca en las pasadas décadas. Estos son: los eventos escénicos que surgieron y se instituyeron en la ciudad (festivales, encuentros, bienales) que han construido un extenso público; y por otro lado las opciones de formación académica que en Cuenca se han establecido ofreciendo espacios sólidos de educación artística, a los cada vez más numerosos jóvenes interesados en el ámbito de la escena que han surgido en la ciudad.

Sobre los primeros, los eventos escénicos: ha existido un grupo considerable de eventos escénicos en las pasadas décadas. Muchos de ellos dedicados solo al teatro, otros a la danza, otros más a la danza folklórica y al circo, algunos que agrupan a varias expresiones, así que mencionarlos todos y tratar de entenderlos, sería motivo de una investigación completa. Nos detendremos brevemente en solo tres de ellos: la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, el Festival Escenarios del Mundo y el Kabaret Prohibido, primero porque son específicamente teatrales que es nuestro ámbito de estudio, segundo por la trascendencia e importancia que tuvieron y tienen, tercero porque son los que lograron mayor consolidación en el tiempo que nos interesa 2005 – 2013.

Bienal de Artes Escénicas – Bicuenca

El primero de estos eventos en el tiempo fue la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, creada y mantenida por el grupo Mano 3²³, de la cual se hicieron tres ediciones. Fue muy complejo mantener la temporalidad, que debía verificarse cada dos años, debido sobre todo a la dificultad para conseguir los fondos necesarios para realizar el evento, a las enormes complejidades organizativas

²³ Confrontar, en este mismo texto, con la parte correspondiente al grupo Mano 3 (Pág. 41 y siguientes)

que eso provocaba y por la realidad misma del grupo, Mano 3, que organizaba el evento con poco personal. La primera edición fue en el año 2003 organizada por Mabel Petroff, Layla Díaz y Daniel Berrezueta integrantes originales del grupo Mano 3; la segunda en año 2005 y la tercera en el año 2007 siendo esta la última, en parte porque el grupo original que propuso la Bienal se disgregó, manteniéndose el colectivo con nuevos integrantes y por otro lado, por las dificultades organizativas y financieras que ya señalamos.

En todo caso fue el primer gran evento de este tipo en la ciudad. Congregó a los mejores grupos y creadores de la urbe y el país, permitió traer a Cuenca – por primera vez – a importantes grupos de teatro internacionales, generó numerosos espacios de formación técnica y de intercambio entre creadores, sentando las bases de una internacionalización necesaria del campo teatral de la ciudad, además de haber iniciado la conformación de un público para el teatro en la ciudad, que sigue en aumento hasta nuestros días. Además constituyó el primer gran emprendimiento autónomo del mundo del teatro cuencano.

En 1986 un grupo de creadores de la ciudad, junto a prestantes gestores culturales y tomando como base la extensa historia de artes plásticas existente en la ciudad, proponen la creación de una Bienal de Pintura – devenida hoy en Bienal de arte contemporáneo –. Se convirtió en un proyecto de ciudad, apoyado por las administraciones municipales y en poco tiempo se institucionalizó, al punto de crear su propia estructura organizacional, con una asignación presupuestaria instituida por ley y con personería jurídica. Gracias a ello en 1987 se realizó la primera edición de la Bienal y este año, 2016, arribamos ya a su 13era. edición, siendo el evento cultural más grande y consolidado del país, el que mayor cantidad de público convoca, habiendo tenido una decisiva influencia en el mundo de las artes plásticas del país en las pasadas tres décadas.

Quizás debido al éxito y trascendencia de la Bienal de Cuenca en el mundo de la plástica y las artes visuales, entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se multiplicaron bienales de casi todo: poesía, hubo al menos dos, una de ellas aún pervive vinculada al Encuentro de Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”; un par de bienales que existieron de arte infantil que no lograron mantenerse, entre las más recordables; y esta, la que nos ocupa en estos párrafos, la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca o Bicuenca como la llamaron.

Pero a diferencia de la Bienal de Cuenca, la Bienal de Artes Escénicas nunca se constituyó en una institución oficial, con financiamiento público permanente ni creó una estructura con personería propia, que le permitiera una sostenibilidad mayor. Por desventaja o por virtud, siempre fue un evento autónomo sustentado por un grupo de teatro que tuvo la lucidez de interpretar una necesidad cultural del mundo del teatro y de la ciudad que era tener un espacio internacional y nacional de confrontación, aprendizaje e intercambio de creadores en Cuenca.

Bicuenca o la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca fue un sobresaliente espacio donde grupos internacionales, sobre todo de América Latina, junto a grupos locales y nacionales pudieron desarrollar sus espectáculos. Pero también fue un espacio con otras facetas como ya hemos dicho. Así que, en resumen estos serían los elementos fundamentales de este importante evento:

- Fue un espacio que permitió la presentación de obras y grupos, nacionales e internacionales, que sobre todo en la edición final, tuvo una clara orientación hacia el Teatro Antropológico.
- Se estructuró como un importantísimo escenario de formación y capacitación para los teatreros participantes, principalmente para los

teatristas de la urbe, que pudieron acceder a técnicas nuevas, diversas y a experiencias formativas que en ese entonces no estaban disponibles en Cuenca, siendo este uno de los elementos sustanciales del encuentro.

- La Bicuenca promovió también un amplio espacio de discusión, confrontación e intercambio entre los grupos participantes con sus pares y con el público en general. En la ciudad no abundan hasta hoy los encuentros de intercambio entre teatristas, por tanto su aporte al respecto fue fundamental.
- La inauguración de la III edición de la Bienal, congregó a miles de personas alrededor de una isla – llamada La Isla de los Poetas – en la zona occidental del río Tomebamba, pese a la lluvia pertinaz que hubo. Este fue el mejor ejemplo de cómo la Bicuenca inició un proceso fundamental gestado por el movimiento teatral de Cuenca: la generación de públicos. Miles de personas poblaron los espacios en los cuales se efectuaron las tres ediciones, pudieron ver la calidad del teatro local, a la altura de creadores y grupos internacionales y aprehender, aprender también, de lo mejor del teatro que llegó a la ciudad.

Como ya explicamos, lamentablemente diversas condiciones – al interior y al exterior del grupo Mano 3 – provocaron que la continuidad de la Bicuenca fuese imposible y después del año 2007 no se ha vuelto a efectuar ninguna edición más y en las condiciones actuales sería muy difícil que pueda reeditarse.

El Kabaret Prohibido:

“El Prohibido” Centro Cultural es el más importante centro de la cultura *underground* de Cuenca, para muchos – entre los que me cuento – tal vez el más importante y definitivo del país. Eduardo Moscoso, quien lo fundó y lo regenta desde hace más de una década, es el líder del movimiento de culturas alternativas de la ciudad, habiendo construido con sus propias manos y las de su familia y amigos, este sitio inmensamente particular en un barrio emblemático de la ciudad, en pleno centro histórico de la misma, el barrio de El Vado. Su nombre incluso proviene de ser un espacio que frecuentemente, sin sentido alguno, ha sido cuestionado por la oficialidad, varias veces clausurado y prohibido, pero que al final ha persistido pese a todo, con casi ningún apoyo oficial – con impedimentos más bien – gracias al puntal de su público.

La perspectiva original de “El Prohibido” estaba más bien centrada en las artes visuales, que es el mundo del cual Eduardo proviene, habiendo tenido también una importante incidencia en el mundo musical alternativo de la ciudad, cercano al rock y el metal en todas sus variantes. Pero, al ser el teatro un arte marginal en Cuenca pese a su crecimiento y calidad, no pasaría mucho tiempo para que “El Prohibido” se volviera también un lugar para la expresión teatral independiente y autónoma.

Fue en el año 2007 cuando Mabel Petroff y su esposo el actor y director Bruno Castillo, tras una experiencia de cabaret de circo en México, proponen a Eduardo la realización del Kabaret Prohibido, que precisamente se inauguró en ese año con una obra de ellos, que se llamaba *Ars Erótika*.

El “Kabaret Prohibido” generó entonces una nueva sala de teatro para la ciudad: en realidad se trata de un espacio muy pequeño, que no pasaría de tener más de veinte metros cuadrados dispuestos además de forma tal que el público siempre está muy cerca del espacio escénico, poco público – apretadamente cabrán sesenta personas en el sitio – y con muy escasos

recursos tecnológicos (luz, sonido, tramoya) tal vez tres metros de altura y sin espacio para aforo de entradas y salidas. El espacio mismo significaba un reto inmenso para los artistas. Pero a la vez constituía un espacio festivo de expresión y relación entre grupos y con el público que casi todas las noches abarrotaba la poca platea del lugar.

Fue el inicio de un fructífero renacer o aparición de otras salas. Hasta ese momento, 2009, el lugar más emblemático y de mayor acogida para el arte escénico de la ciudad había sido la Sala “Alfonso Carrasco” que nació como una salita montada por el grupo *La Pájara Pinta* de Felipe Vega y Ana Cordero, hace aproximadamente 30 años en el segundo piso del ala norte del edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Felipe y Ana dejan el lugar pocos años después y, tras la muerte del intelectual cuencano en 1987, hacia 1990 la sala recibe el nombre de Carrasco por decisión del Directorio de la Casa de la Cultura, habiendo pasado por diversos momentos que ahora no interesa detallar.

Al año 2009 la Sala Carrasco estaba cerrada debido a una demorada y muy costosa readecuación que la mantuvo inhabilitada hasta el año 2013. Y ante la falta de un lugar que permitiese la expresión plural y abierta de los creadores escénicos, el Centro Cultural “El Prohibido” y el “Kabaret Prohibido” adquirieron una relevancia fundamental para el teatro de Cuenca, gracias a la lucidez de Eduardo Moscoso, Bruno Castillo y nuestra inefable Mabel Petroff.

Tras el éxito de el “Kabaret Prohibido”, en una zona de la ciudad que no es mayor a un kilómetro cuadrado, se reconstituyó el “Teatro Popular de San Roque” a pocas cuadras al sur occidente de “El Prohibido”, como nació y se mantuvo con intermitencias hasta hoy la sala “Vinicio Jáuregui”, también conocida como sala “El Barranco” en el Museo del Sombrero, apenas a tres cuadras hacia el oriente de El Vado y “El Prohibido”. Pudo entonces crearse por primera vez y brevemente, como hemos señalado ya, un pequeño circuito

de salas – de poco aforo todas²⁴ – que mantuvo cerca de un año una incesante actividad, entre el 2011 al 2012.

Estos ciclos de “Kabaret Prohibido”, de los que llegaron a hacerse hasta dos por año, duraban de una a tres semanas. Implicaban que todas las noches de miércoles a domingo inclusive, se presentasen una o dos obras dependiendo de su extensión, en un barrio absolutamente popular y emblemático (El Vado²⁵). Con un eficiente sistema de difusión – poco convencional a ratos²⁶ – partían de una convocatoria pública que se hacía con cierto tiempo de anticipación, para que los grupos de la ciudad y el país presentaran sus propuestas de obras, las cuales se sometían a un proceso de curaduría, se seleccionaba a los participantes y se estructuraba el programa de presentaciones. Los grupos recibían un porcentaje mayoritario de las entradas, cada noche que se presentaban, el resto del dinero servía para gastos administrativos de la organización y del propio Centro Cultural “El Prohibido”. Pero también fueron muy eficientes, sin perder la autonomía del evento y del espacio, en conseguir recursos vía auspicios, para cubrir los gastos de transporte y alojamiento de los grupos nacionales que llegaban por ejemplo o la publicidad de cada una de las ediciones.

Muchos grupos nacionales, que en otras condiciones no accedían al público cuencano, llegaron a la ciudad, no solamente para mostrar sus obras, sino también para realizar talleres de diverso tipo, técnicas y métodos que sin duda enriquecieron a más de un creador local. Hecho que también ocurría con los

²⁴ En “El Prohibido” no cabían más de 60 personas apretadísimas, el “Teatro Popular de San Roque” que era la más grande permitía tener entre 80 a 100 personas y “El Barranco” no disponía de más de 30 asientos.

²⁵ El Vado es uno de los barrios más emblemáticos y bellos de Cuenca, lamentablemente durante muchos años acumuló un incierto prestigio de ser peligroso y lumpesco. Lleno de talleres artesanales disímiles es el límite sur – occidental del Centro Histórico de la ciudad, unido al ya mencionado barrio de San Roque, por el puente de El Vado. En este sitio, hace ya veinte años y más, Eduardo Moscoso constituyó el principal centro de acogimiento y desarrollo de las artes y las culturas urbanas del país, pero que había estado casi exclusivamente circunscrito a las artes plásticas. A instancias de Mabel, en este lugar se iniciaron los ciclos de “Kabaret Prohibido” que reseñamos.

²⁶ Hacían un trabajo puerta a puerta entregando información y aunque acudían a medios convencionales como radio y prensa, fueron quienes iniciaron las cadenas de redes sociales para la difusión de los eventos.

creadores propios quienes merced al “Kabaret” pudieron enseñar por medio de talleres y clínicas, sus formas de trabajar. El “Kabaret” entonces, fue tan importante en cuanto espacio de difusión de obras, como en haber promovido niveles de formación e intercambio que han marcado de muchas maneras la escena de la urbe.

El “Kabaret Prohibido” tuvo siete ediciones desde el 2009 hasta el 2015 cuando se hizo la última, convocando a cantidades muy amplias de público de todas las edades y condiciones, afincando la idea de que el teatro en la ciudad ha logrado construir un público, interesado y ávido por el teatro, el cual acogía cada edición con notable entusiasmo. No es menos destacable el hecho de que la prensa de la ciudad en pleno, merced otra vez a gestiones intensas de sus promotores, daba extensas coberturas a cada una de las ediciones permitiendo una difusión válida y eficaz de lo que en “El Prohibido” se hacía.

Mabel y Bruno fueron parte de la organización de algunas ediciones, pero pronto cedieron el espacio de gestión a otros entusiastas, que en torno a Eduardo Moscoso, se congregaron para mantener el “Kabaret”, lamentablemente sin reediciones en los pasados dos años, por los enormes problemas de producción que implica, habiendo sido una pérdida sustancial para el teatro y las artes escénicas de la ciudad.

Escenarios del Mundo:

En los lejanos años 80, reseñados someramente en este mismo texto²⁷, se estructura un conjunto de creadores de vital importancia para el teatro de Cuenca, dentro del cual resalta la figura y la labor de Juan Andrade Polo: actor, director, dramaturgo, músico y productor teatral.

²⁷ Confrontar con el acápite 2.3.1 *Antecedentes* del capítulo 2 de esta investigación.

Él tuvo a su cargo durante algunos años (1989 – 1992) la Sala “Alfonso Carrasco” como productor, siendo este sus inicios en tan compleja labor, que la desplegó muy eficientemente y con una enorme capacidad de gestión. Es en esos años cuando funda su empresa *Faquir Producciones*, con la cual desarrolla una intensa y fructífera labor como productor, actor y director de teatro. De manera regular, Juan Andrade se convierte en un asiduo animador de la escena local, aunque se radica en Quito, al traer a innumerables grupos de teatro, danza, circo, clown y música nacionales e internacionales a la ciudad, generalmente con gran suceso. Y a la vez alterna su trabajo como director, dramaturgo y actor, básicamente en Quito.

Es hacia el año 2007 que Juan decide estructurar su esfuerzo y enorme experiencia como productor en torno a la organización del Festival Internacional de Artes Escénicas Escenarios del Mundo. Precisamente, como un creador y gestor sensible ante el crecimiento y desarrollo del campo escénico en la ciudad, Juan avizora, percibe que la ciudad, su público y los creadores de Cuenca están preparados para un Festival escénico importante.

“Escenarios del Mundo” se funda como un emprendimiento autónomo de las instituciones públicas, gracias a la gran acogida del público, a una correcta programación de grupos y montajes, a un acertado manejo de la organización misma del evento y por la calidad de los espectáculos presentados, el festival es un éxito desde su primera edición.

En poco tiempo se consolida, se vuelve un espacio necesario en la cultura de Cuenca y – debido al declive del FITE-Q²⁸ y del Festival de Teatro de Manta – se erige como el más importante y mejor organizado festival escénico del país, reconocido así por el propio Ministerio de Cultura del Ecuador, como por IBERESCENA que ha financiado en al menos dos ocasiones el empeño de Juan Andrade Polo. Siendo lo siguiente, lo más destacable del Festival:

²⁸ El FITE-Q (Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, fue una importante cita de las artes escénicas del país, que se desarrollaba en la capital, organizado por la actriz y productora Rossana Iturralde y la Corporación Tragaluz con notable acierto. Lamentablemente en los últimos años, merced a la ausencia de apoyo público y privado el Festival dejó de hacerse, habiendo llegado a tener más de diez ediciones desde el año 1999 en que fue la primera.

- Es el primer Festival de Artes Escénicas de gran formato que se desarrolla en Cuenca, ha congregado desde su inicio a algunos de los mejores grupos y elencos escénicos de Iberoamérica y el mundo.
- Convoca a un grupo numeroso de espectadores, entre veinte a veinticinco mil personas por edición, demostrando que en la ciudad se ha logrado construir un público importante y formado en teatro, que responde entusiasta a cada convocatoria anual.
- Tiene particularidades importantes en su estructura: combina funciones pagas en espacios formales, con funciones gratuitas en espacios abiertos; no se hace solamente en la ciudad de Cuenca, sino que abarca parroquias rurales de la urbe, como a otros cantones de la provincia; e inclusive, teniendo a la ciudad de Cuenca como eje, su programación abarca también a otras ciudades cercanas como Loja y Azogues, lo que le ha vuelto un Festival de alcance regional.
- Por lo dicho, Escenarios del Mundo lleva teatro y artes escénicas a espectadores y espacios que no han estado acostumbrados frecuente a la actividad de las tablas, ampliando aún más las opciones de generación de públicos por la que tanto se han esforzado los teatristas de Cuenca.
- Ha convertido a casi toda la ciudad en un espacio adecuado para la expresión escénica.
- La calidad en la selección de obras y artistas le ha permitido a Juan Andrade convertirse en un programador escénico reconocido a nivel internacional, participando frecuentemente en encuentros y conclave para este tipo de especialistas.

- Ha ofrecido, como eventos paralelos al Festival, un amplio conjunto de talleres y espacios de capacitación para los creadores de la ciudad y el país, dictados y facilitados por los artistas participantes, en vínculo y relación con las dos Escuelas de formación en artes escénicas que hay en la ciudad.
- Involucra a numerosos gestores y creadores de Cuenca que colaboran como parte del equipo de trabajo de Juan, o en su defecto que han presentado sus obras como parte de la selección oficial del Festival, permitiendo que la ciudad valore por igual las creaciones locales como las internacionales.
- En esa misma línea, es destacable mencionar que normalmente casi el cincuenta por ciento de la programación que en cada edición se planifica, es copada por propuestas nacionales, de manera tal que obras y espectáculos que regularmente no arriban a la ciudad, pueden ser vistos por los espectadores locales dentro de un excepcional marco de convocatoria.

Quizás el principal problema que el Festival Internacional de Artes Escénicas Escenarios del Mundo ha tenido, ha sido la ausencia de una zona de reflexión crítica, conceptual y teórica, que permita el análisis de los espectáculos presentados, tanto como la reflexión sobre las problemáticas y desafíos más acuciantes de la escena contemporánea, sabiendo sin embargo que estos serían sobre todo aprovechados por los creadores escénicos más que por el público en general.

Pero, más allá de ello, este Festival ha adquirido un peso e importancia capitales en el campo general de desarrollo del movimiento teatral de la ciudad, complementando un panorama alentador de por sí, que se sustenta

en la existencia de numerosos grupos, creadores individuales, eventos y opciones formativas para los creadores escénicos.

Escenarios del Mundo es, sin dudar, el más importante esfuerzo de producción escénica que se ha desarrollado en la ciudad en toda su historia, que sigue vigente y que tiene grandes expectativas de seguir creciendo. Lamentablemente en los pasados años la ausencia de apoyos decididos de entidades públicas, nacionales y locales, han complejizado enormemente la organización de un Festival que debería ser de interés nacional, manteniendo eso sí su carácter autónomo y en función de su público y de los creadores, más no de otros intereses que puedan desvirtuar su sentido y esencia.

Los espacios de formación:

Al nivel de los eventos que hemos analizado, es de vital importancia entender que el desarrollo sostenido y reconocible del teatro de la ciudad ha permitido la creación y afincamiento de dos muy interesantes opciones formativas a nivel universitario.

La primera la Escuela de Danza – Teatro de la Universidad de Cuenca, nacida en el año 2001 en principio, tuvo luego una breve pausa, para reabrirse en el 2003. La segunda la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay fundada en el año 2007.

Ambas han aportado de manera fundamental al desarrollo actual de la escena cuencana, al punto que no existen emprendimiento escénico en la ciudad que no cuente con artistas que hayan salido de alguna de las dos escuelas. Las analizaremos brevemente para completar esta caracterización que pretendemos del universo del teatro de la ciudad, el cual no estaría completo sin entender estos espacios de formación.

Escuela de Danza – Teatro de la Universidad de Cuenca²⁹

En el año 2001, bajo la dirección de Clarita Donoso López y con un proyecto estructurado en parte por María Beatriz Vergara y Peki Andino, se abre el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, dentro de la recién creada Facultad de Artes.

Por razones diversas la Escuela se cierra brevemente, se reabre en el año 2003 en el decanato de la Dra. Cecilia Suárez, hasta hoy, buscando siempre fusionar el teatro y la danza en una sola forma de expresión. Hacia el año 2008 el programa da paso a la creación de la Escuela de Danza – Teatro como se le denomina actualmente. Ha contado con tres mallas curriculares³⁰, que intentaron establecer este escenario de fusión, intercambio y creación entre la danza y el teatro, habiendo promovido una experiencia sumamente rica e innovadora dentro del escueto panorama de la formación escénica del país.

De las dos Escuelas existentes en la ciudad es la que mayor cantidad de estudiantes tiene, la más antigua y que mantiene un perfil bastante peculiar con respecto a las otras, pocas, existentes en el país, en tanto conjuga los lenguajes de la danza y el teatro en un único proceso de reflexión y construcción técnica, conceptual y teórica. Ha acogido en sus aulas a un

²⁹ Toda la información que aquí se consigna sobre la Carrera de Danza – Teatro de la Universidad de Cuenca, proviene de diversos y muy extensos documentos internos de la Facultad de Artes, como el archivo de aprobación de la malla curricular 2012 (hecho por un equipo que lideró Paúl Sanmartín) o la matriz de rediseño de malla curricular que está siendo aprobado este año (realizado por un equipo liderado por Consuelo Maldonado Toral). Estos documentos no son públicos, tampoco se han publicado, han sido elaborados por grupos de profesores de la carrera, sin autor específico. Por tanto no se citarán en rigor, pero queremos dejar constancia de que son fuente de la información que usamos. Y otra parte de la información nace de nuestro propio conocimiento de la Escuela a la que la hemos dirigido en dos ocasiones ya.

³⁰ La primera fue la que se usó cuando la Escuela fue fundada por Clarita Donoso López. La segunda la malla 2009 que estuvo vigente hasta el año 2012 cuando se aprobó y se puso en funcionamiento la tercer cuadrícula curricular que es la que está vigente al momento. En este año debe ser aprobada y puesta en marcha la cuarta malla que hacíamos mención en la anterior cita.

considerable número de creadores jóvenes que actualmente activan y agitan el mundo de las artes escénicas de Cuenca.

Concisamente:

- Es una Escuela que conjuga en una sola experiencia artística los lenguajes de la danza y del teatro, en un ejercicio creativo único, teniendo inclusive materias dictadas a dos voces por profesores de danza y actuación en un taller de composición y montaje.
- Es una Escuela que ha logrado conformar un cuerpo docente de alta calidad, dentro de los parámetros nacionales, impartiendo con ello una formación de excelencia para los profesionales creativos y comprometidos con el arte de la ciudad.
- En los últimos pasados años, desde cuando Carlos Rojas fue decano de la Facultad de Artes, la Escuela de Danza – Teatro ha diversificado sus procesos, no asumiendo solamente caminos formativos, sino también ha enfrentado la creación escénica con diversos proyectos como el Laboratorio Permanente de Danza o el Grupo Experimental de Teatro, que han producido varias obras con excelente acogida del público de la ciudad.
- También ha desarrollado procesos de investigación con resultados creativos sumamente interesantes, que esperamos sean establecidos a través de la creación de un área de investigación propia de la Escuela, que se desarrollará en los próximos meses.
- Ha formado ya a varias generaciones de artistas escénicos quienes tienen, desde ya, la responsabilidad de diversos colectivos y proyectos tanto en danza como en teatro, que permanentemente presentan obras

y espectáculos diversos, siendo una porción determinante del mundo del teatro en Cuenca.

La nueva malla curricular propuesta permitirá que la carrera asuma una perspectiva ante todo investigativa en lo práctico y lo teórico, puesto que en el panorama de la formación escénica del país, este es un campo totalmente inexistente. Tendrá tres recorridos, uno en la interpretación – bien sea de danza o de actuación – el otro en Dirección Escénica y un tercero en aspectos teóricos de la creación en las tablas.

Igualmente está propuesta y en proceso de aprobación la primera Maestría que la Escuela tendría en Creación Escénica, con un proyecto que se espera empiece a funcionar en el año 2017.

Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay³¹:

En el año 1993, después del regreso de Diego Carrasco de La Habana, tras sus estudios de Dirección Teatral, el Dr. Mario Jaramillo Paredes, rector de la Universidad del Azuay, les propone a Carrasco y a Felipe Vega de la Cuadra³² – quien era su jefe de despacho entonces – la posibilidad de crear una Escuela de Teatro. El proyecto fue trabajado durante más de un año y para septiembre de 1994 se intentó abrir la Escuela. Incluso se contaba para ello con la presencia en la ciudad de la galardonada actriz española Pilar Tordera, quien vino para sumarse al proyecto, y se llegó a tener cartas de intención con el

³¹ La información que aquí se consigna sobre esta Escuela consta en el proyecto que nosotros mismo realizamos para la apertura de la misma, junto a Carlos Rojas y a otros integrantes de Teatro del Quinto Río. El documento no ha sido publicado, no es público en ninguna forma y pertenece a la Universidad del Azuay, razón por la cual no lo citamos en rigor, pero dejamos constancia que es desde este que hemos tomado la información.

³² Confrontar en este mismo texto con el relato que se hace en el siguiente capítulo sobre una parte de la historia del teatro de la ciudad, donde se habla de la importancia que para esta tuvo la figura y el trabajo de Felipe Vega de la Cuadra.

Instituto Superior de Artes, que garantizaran un convenio para tener asesoría y docentes formados en ese prestigioso centro de estudios.

Lamentablemente por diferentes causas la Escuela no llegó a abrirse. El movimiento teatral de ese entonces, muy reducido por cierto, no comprendió, no acogió ni avaló el proyecto. No hubo un proceso suficiente de difusión que motivara a los creadores jóvenes a ser parte de la idea. Y tampoco existía entonces, un público y por tanto consumo suficiente de teatro que pudiese garantizar una salida profesional suficiente para los estudiantes que ahí hubiesen podido formarse.

Años después, en el 2006, una vez que Carrasco regresa nuevamente a Cuenca tras unos años de experiencia en Quito, el Vicerrector de la Universidad del Azuay, Joaquín Moreno, y el Rector que seguía siendo Mario Jaramillo, vuelven a retomar la propuesta (ambos habían tenido experiencia teatral en su juventud y profesan hasta hoy un particular afecto por las tablas) proponiendo a Carrasco que el proyecto se reactive.

Nuevamente el proceso demoró algo más de un año y para septiembre del 2007 la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay se abrió por fin, con 22 alumnos originalmente, con un proyecto diseñado por Carlos Rojas y Diego Carrasco, luego de catorce años del primer intento. Carrasco dirigió la Escuela entre el 2007 y el 2011, desde entonces ha tenido al frente a Jaime Garrido, director del grupo “Hijos del Sur” de amplia trayectoria en la ciudad. Precisamente en el año 2011 Garrido propuso un acertado rediseño de la Carrera que entendemos sigue vigente hasta hoy.

Esta Escuela tiene un perfil eminentemente teatral, a diferencia de la Escuela de la Universidad de Cuenca, teniendo cuatro ejes formativos: Actuación, Dirección Teatral, Dramaturgia y Gestión y Administración de Proyectos,

buscando con ello no educar a los estudiantes solamente como intérpretes sino con capacidades de creación más amplias en el mundo del teatro, en tanto en el país no se forman de manera específica dramaturgos, directores o gestores culturales.

Por otro lado, la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay busca entregar a los estudiantes el más amplio espectro posible, disponible en la ciudad, de técnicas y metodologías de trabajo, de manera tal que sean ellos quienes determinen cuáles de ellas y de qué manera usarlas, tomando en consideración que así es como funciona el movimiento teatral de la ciudad y el país: ser un caleidoscopio de técnicas, concepciones y metodologías de trabajo en función de asumir la realidad del país.

Es destacable que la Escuela de Arte Teatral, en los pasados años se ha vinculado estrechamente a la realización del Festival Intercolegial de Teatro de Cuenca, que tiene una larga ejecución ya, siempre a cargo de “Hijos del Sur”, permitiendo a los estudiantes un muy interesante espacio de práctica de sus conocimientos a la vez que fomentan nuevos talentos para la escena en la urbe.

Por otro lado, esta Escuela de la Universidad del Azuay ha enfrentado la organización de diversos festivales de pequeño formato, sobre todo orientados a mostrar la producción local y permitir, nuevamente, que los estudiantes tengan un contacto e intercambio directos con el movimiento teatral de la ciudad.

Y no es menos destacable que la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay creó hace aproximadamente tres años la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, un emprendimiento de ribetes profesionales que permite, mediante convocatorias a los estudiantes, la selección de actores a

quienes se les somete a la disciplina de un Director profesional para producir obras de teatro que ha tenido una excelente acogida en la ciudad y el país, por el excelente nivel mostrado en las mismas.

Para concluir, en un muy apretado resumen, el panorama del teatro en la ciudad nos permite afirmar que entre el 2005 y el 2013 se vivió el mejor y más intenso momento de la escena de Cuenca, la situación actual ha cambiado en ciertas cosas, pero sigue siendo alentadora. Situación que se configura por la existencia, persistencia y trabajo de los grupos de teatro de la ciudad, de los creadores individuales que tanto han aportado al teatro nuestro. Pero también porque se diversificaron y se consolidaron, como el caso de Escenarios del Mundo, eventos de singular importancia que sobre todo han formado un numeroso público que se ha vuelto hábitue al teatro, la danza, el circo local, nacional e internacional, eventos que también han ofrecido espacios de formación, intercambio y confrontación entre creadores que han sido fundamentales.

Y por fin porque también la academia ha sido sensible a este interesante desarrollo del teatro en la ciudad, habiendo respondido con la creación de dos Escuelas que siendo diferentes entre sí, han permitido a decenas de creadores jóvenes, obtener la formación profesional que necesitan con altos niveles de calidad en los dos casos.

2.2 ¿Obsesión por el Teatro Antropológico?

Las teorías, técnicas y prácticas esenciales del teatro cuencano en el período 2005 – 2013

Seguramente hay muchas influencias técnicas y conceptuales en el teatro de Cuenca y rastrearlas todas sería tarea casi imposible, pues implicaría

determinar en cada teatrista esas trazas de cada director, actor, obra, técnica, lectura que estos han hecho y de qué manera se tradujo en una parte del sistema de trabajo que cada uno ha originado. Por ello, a riesgo de ser generalistas, intentaremos definir cuáles han sido las líneas dominantes en lo teórico, conceptual y técnico que primaron en la ciudad entre los años 2005 y 2013. Por supuesto, no es cosa de un día el que una corriente, un estilo – si lo hubiese – una forma de hacer, enraíce y haga cuerpo en un núcleo creativo; el afincamiento de estas ideas formas de hacer se da en tiempos dilatados.

Lo cierto es que para los años que nos ocupan (2005 – 2013) había una indudable preeminencia del llamado Teatro Antropológico, de las ideas de Eugenio Barba y de inúmeras técnicas cuál más, cuál menos que se reclamaban herederas auténticas de las propuestas del gran director ítalo – danés, fenómeno que Panchito Aguirre lo explica debido a que:

Quizás el Teatro Antropológico es metódicamente mucho más asimilable, desde lo que es el entrenamiento físico por ejemplo, es mucho más comprensible, más digerible, que lo otro [refiriéndose a las técnicas stanislavskianas] que necesita de unas sesiones mucho más armadas, para generar el ambiente preciso para que explote algo internamente y eso no es para todo el mundo, porque no a todo el mundo le gusta andar mostrando sus secretos (Aguirre Andrade, 2014)

El trabajo de Eugenio Barba plantea, ante todo, la necesidad de construir un camino de investigación para el actor, que parta de entender un conjunto reducido, pero efectivo por cierto, de principios básicos que guían el trabajo del actor – bailarín, los cuales serían: la extra cotidianidad del trabajo actoral, el equilibrio en acción, la danza de las oposiciones, la danza de la mirada y la omisión [Ver: (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, págs. 6 - 9) (Barba, Obras Escogidas - Volúmen II, 2007, págs. 23 - 44) textos varias veces referidos en este trabajo] además de un amplio conjunto de indicaciones, categorías y señas metodológicas presentes en sus libros en torno a temas tan variados sobre la técnica teatral, como sobre la labor del actor y el director,

y otros que alcanzan campos específicamente teatrales como la acción, los personajes, el training o entrenamiento, el público, la dramaturgia; u otros terrenos peri teatrales como la escenografía, el vestuario, el texto, entre muchos otros.

Estos principios se estructuran en un complejo proceso de indagación, que debería comenzar en el trabajo de entrenamiento individual del actor, atravesar su forma de ser y estar en la escena, pasando por la relación con los otros actores, con el entorno y abarcar al fin a toda la puesta en escena mismo.

Es frecuente, en este panorama y por obvia relación entre uno y otro derivar de la influencia barbiana hacia la obra de Jerzy Grotowsky, quien fue a decir del propio Barba quien propuso realmente el cambio fundamental del teatro en la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy. [Ver: (Barba, La tierra de cenizas y diamantes, 2000, pág. 43)]

Es necesario, sin embargo, insistir para nuestros fines en la diferencia que Barba hace entre el Teatro Antropológico y la Antropología cultural, marcada e insistida en varios de sus textos [(Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, págs. 6 - 8), (Barba, Obras Escogidas - Volúmen II, 2007, pág. 19 y 20)] puesto que es decisiva a la hora de entender las variadas formas de su incidencia en nuestro medio, en tanto algunos creadores y grupos han creído que haciendo Antropología Cultural sobre fuentes de nuestras culturas originarias, están haciendo Teatro Antropológico – ante esto sostengo que el nombre propuesto por Barba a su labor es catacrético [Confrontar con el artículo siguiente: (Carrasco, El idioma analítico del Teatro Antropológico, 2014)] – como creo que no es menos relevante el hecho de que el italo – danes insista, ver los libros señalados otra vez, que su propuesta no constituye una técnica, una estética o una poética, sino solamente un mecanismo de investigación sobre la labor del actor, puesto que sus ideas han sido tomadas en nuestro teatro como un método canónico en sí mismo.

Por obvios efectos de la mundialización de la cultura, de los gustos, de los estilos de vida, no hemos sido ajenos en el teatro de Cuenca a la Postmodernidad y a uno de sus hijos, el Teatro Postdramático. Hay claras definiciones de uno y otro, hechas entre otros por Hans Thies – Lehman (Thies - Lehmann, El teatro posdramático: una introducción., 2010) ; (Thies - Lehmann, Postdramatic Theater, 2006) y del teatro Postmoderno (De Toro, 2004) quienes en sus perspectivas sobre uno y otro (lo postdramático y lo postmoderno) coinciden en tantos puntos que diera a pensar que son lo mismo, el uno con nombre diferente del otro nada más.

Resumiendo, ambos dan como caracteres de este teatro más o menos los siguientes: se cambian las bases sustanciales del hacer teatral, el personaje es sustituido por el actor, se usan de todos los recursos posibles para alcanzar espectacularidad no dramática, se acude a versiones performáticas de la escena, el texto se diluye - cuando no está ausente - es apenas una excusa para usar la voz, se acude a toda forma estética anterior para descontextualizarla o destruirla en un procedimiento tan caro como tan manido en la postmodernidad, no es importante la fábula, tampoco el discurso solo la presencia en el momento de la escena, se renuncia a cualquier narración y referencialidad, en entre otras, muchas de las cuales son características generales del arte contemporáneo.

Nos interesa, de estas proposiciones, verificar – creemos que sí – que el Teatro de Cuenca, además de su matriz barbiana – antropológica, también asumió en algunos casos estas características del teatro postmoderno o postdramático, definibles en la calidad y forma de muchos espectáculos del tiempo que nos interesa (2005 – 2013). Será entonces muy enriquecedor determinar, desde las lentes de la dramaturgia y la teatralidad, las especificidades de estos espectáculos que definen sus lindes entre las aguas de lo postdramático o lo postmoderno.

Ahora bien, el Teatro Antropológico, así como influencias posmodernas y posdramáticas, no son las únicas ascendentes importantes en el teatro de Cuenca en este tiempo. La otra gran corriente que se afinsa en la ciudad, para quedarse de manera definitiva y con espléndidos resultados, es el clown. No me detendré demasiado en ella, pues hay un trabajo muy bien fundamentado sobre la historia del clown en Cuenca, realizado por Juan Alberto Malo y publicado por la revista El Apuntador, hace pocos meses no más (Malo Larrea, 2015) que no solo muestra las raíces del clown en la ciudad, iniciado con el trabajo axial y lúcido del gran actor y pedagogo que es Felipe Serrano Vivar, bajo cuya sombra comenzarán actores como Carlos Gallegos o Fabián “Choquilla” Durán, sino que incluso arriesga – acertadamente creo yo – una taxonomía entre diferentes tipos de clown presentes en la ciudad: el Clown Lecoquiano, el más difundido; el Clown Sagrado con menos influencia; el Payaso Animador y dos variantes de Clown funcional: el Clown Terapéutico y el Clown Hospitalario. Así que no creo poder, por ahora, aportar mucho más a lo expuesto por Malo.

Volvamos a la primera de estas influencias, que además creemos ha sido y es la más relevante en el período que estudiamos, nos referimos al Teatro Antropológico: allá por el año 2007, como antes hemos expuesto, quienes entonces hacían el grupo Mano 3, convocan a la última edición de la Bienal Internacional de Artes Escénicas de Cuenca³³, que se convocó bajo el paraguas del Teatro Antropológico. Así se publicitó – nosotros escribimos un par de artículos al respecto para la revista El Apuntador que nos encargó una cobertura del evento – y tenía como objeto eso: mostrar grupos de donde fuese, que trabajasen bajo la égida y lógica de los presupuestos de Barba; incluso los talleres, discusiones teóricas – pocas en todos los eventos que se han hecho en Cuenca – debían girar sobre la antropología teatral, devenida dogma mayor del teatro contemporáneo de la ciudad. Para esas fechas

³³ Quizás debido al éxito y trascendencia que ha tenido y tiene la Bienal de Cuenca (la de Artes Plásticas nos referimos, que es la única del lado del Pacífico de Sudamérica) para el arte visual del país, por su alcance y figuración mundial, hubo una época en la ciudad que proliferaron bienales casi de todo, a más de esta, recuerdo que hubo – creo que escuálida subsiste por ahí alguna – dos bienales de poesía, una bienal de arte infantil que tuvo solo una edición, entre otras.

acabábamos de volver, pocos meses atrás, a Cuenca luego de una estancia de siete años en Quito, donde lo barbiano – salvo el trabajo de Patricio Vallejo con *Teatro Contrael viento* y de Leonardo Ramos – no tenía mayor asidero, siendo tal vez referencia marginal. Nuestro trabajo, es cierto, durante mucho tiempo giró también en torno a los preceptos técnicos del Teatro Antropológico. En Cuenca esto se volvió el centro de muchos esfuerzos y no de menos controversias.

Sin entrar en demasiados detalles, están en El Apuntador los dos artículos que escribimos a este respecto entonces, creemos que el asumir a la antropología teatral como eje conductor de la labor de los grupos, adolecía de algunos problemas que señalaré brevemente:

- Pese a la insistencia de Barba, en varios de sus escritos [los más claros al respecto son el mismísimo ***El Arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*** (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007) y ***La canoa de papel*** (Barba, La canoa de papel, 2005)] no había claridad sobre la diferenciación que el director del Odín hace entre lo que es el Teatro Antropológico y la Antropología Cultural. Por tanto había más de un espectáculo en la ciudad y en la Bienal, que bastaba que tuviese algún guiño étnico para ser considerado Teatro Antropológico. Es más, también comenzaban a estar en boga los estudios de Antropología Visual, estos sí abiertamente de antropología cultural y hubo más de un grupo que trabajo propuestas rayando también en este límite.
- Otra vez pese a las advertencias de Eugenio al respecto, y tal vez esto era lo más insistente, la antropología teatral se consideraba una técnica o un conjunto de técnicas, cada cual más poseedor de las mismas y no un conjunto de herramientas de investigación como señala Barba. La técnica del Teatro Antropológico fue objeto de muchos espacios de formación en la ciudad.

- Tal vez por lo anterior, también se postuló la idea del Teatro Antropológico como una estética que implicaba formas teatrales extrañas y extrañantes, un desprecio poco plausible por la dramaturgia y la construcción de personajes; referencias étnicas con frecuencia. Y faenas actorales que podrían llamarse dilatadas sí, pero sin sentido, de la voz y sobre todo del cuerpo. Dando como resultado espectáculos inanes, con ritmos lentos y monocordes, donde los cuerpos se mostraban casi como en un entrenamiento físico sin sentido real de la escena, de la dramaturgia o de la construcción espectacular.
- Es más, el término “training” tan caro al Odín y sus seguidores, se volvió moneda corriente lejos del sentido original que tenía (entrenamiento psico – físico – dramático) y hasta hoy cualquier grupo de ejercicios físicos se denomina training o entrenamiento, denominación que recibe en general toda forma de preparación física, provenga de la fuente que provenga. Y menos aún diferenciar el training general del training específico que una obra demandaba. Había, eso sí, cierta certeza no siempre aplicada, de que el entrenamiento o training debía constituir el centro e inicio del trabajo de un grupo, y que este debía ser el asidero fundamental del trabajo individual del actor también.
- Se acendrarón, sin embargo de los equívocos, ciertos elementos sustanciales de la propuesta de antropología teatral: el actor es el centro de la labor del grupo, el grupo mismo y el teatro de grupos son el objeto de trabajo, el grupo es un espacio de investigación y autonomía, es en el grupo donde debe surgir una micro cultura propia que a la vez sea de resistencia a las culturas oficiales.

Se dio, a nuestro parecer entonces, un momento particular tal vez único en todo el país, en el cual una referencia teórica y a la vez técnica, el Teatro Antropológico, tuviese tanta difusión y marcase de forma tan determinante el quehacer de varios colectivos de la ciudad, y señalase también este tiempo de la producción escénica de la ciudad que nos ocupa, tan rico y vital.

Hay quizás algunas razones sencillas en realidad, que explican tal fenómeno. Algunas propias del devenir del teatro de la urbe, otras atinentes al propio teatro antropológico: la ciudad venía de décadas, las anteriores, en las cuales cualquier referencia técnica o conceptual era muy pobre o inexistente (fundamentalmente hasta los años 70); al mismo tenor, desde 1985 en adelante – que se instituyen los talleres culturales del Banco Central del Ecuador, Jorge Dávila considera que es cuando se instituye la preocupación y necesidad técnica y conceptual en el teatro de Cuenca – el trabajo técnico recién instituido era casi siempre ecléctico, sin una orientación precisa, no en vano el propio Francisco Aguirre, el actor más conspicuo de aquella generación, considera que “por un lado manejar elementos, instrumentos, recursos del teatro físico, biodinámico; y por otro lado del naturalismo ya extremo como es el Actor’s Studio y lo que viene de Stanislavsky, ha hecho que cree mi técnica” fenómeno que será común a la mayoría de teatristas de toda Latinoamérica, en más o en menos. Por lo dicho, a través de varias fuentes (Leopoldo Morales, Fidel Román, Paúl Sanmartín, Diego Carrasco) el Teatro Antropológico es la primera gran concepción escénica contemporánea mundial, que llega a la ciudad de Cuenca más o menos de fuentes directas.

Por otro lado, otra vez recurro a Pancho Aguirre “el Teatro Antropológico es quizás metódicamente mucho más comprensible, muchos más asimilable desde la parte de lo que es el entrenamiento físico por ejemplo, quizás es mucho más comprensible y digerible que lo otro³⁴ que necesita de ciertas condiciones muy específicas y que no es para todo el mundo, porque no a todo el mundo le gusta andar mostrando sus secretos” (Aguirre Andrade, 2014). Y creemos firmemente que sí. Un movimiento teatral naciente, con las desorientaciones normales que esto implica, encuentra asidero en un conjunto de principios de investigación como los que propugna el Teatro Antropológico, muy estructurados y claros, verificables experiencial y experimentalmente,

³⁴ En el contexto de la entrevista queda claro que ese “otro” al cual se refiere, son las propuestas provenientes del teatro naturalista, realista, stanislavskiano.

que acuden ante todo al cuerpo, no solo al físico como algunos han pretendido. Propuesta técnica, la de la Antropología Cultural, que en sí mismo pretende enseñar las bases biológicas de la representación en casi todas las culturas, en cualquier época.³⁵

Lo cierto es que Barba se enraizó y fue el gran pretexto técnico y estético del teatro en Cuenca durante este tiempo, junto con el teatro de Clown como ya hemos visto y asilados reflejos posmodernos y posdramáticos.

Sin embargo, tras la tercera sesión de la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca nunca más reeditada por razones que no competen en este momento, lo barbiano lentamente devino en lo que ahora se denomina teatro corporal. Para el 2013 los horizontes que originalmente nacían en el Teatro Antropológico, incorporándolo por supuesto, se habían desplazado hacia esta idea general del Teatro Corporal como el gran eje, tema y sentido de la labor de los creadores de la ciudad. Denominación tan equívoca como vaga, pero que parece que en Cuenca satisface e integra a muchas formas de hacer, incluido el clown al cual se considera también una variante del teatro corporal o teatro físico, como también gusta de llamársele, aunque con menos frecuencia.

Es más, la filiación de la mayoría de teatristas cuencanos por el Teatro Antropológico o corporal, volvió anatema cualquier otra forma de teatro – la naturalista y realista sobre todo – sin importar mucho la calidad en sí de los espectáculos. E instituyó una vieja discusión, trasladada lamentablemente a las Universidades, sobre la prevalencia de una forma teatral sobre otra.

³⁵ De hecho en una reciente entrevista que pudimos hacer a Eugenio Barba (Barba, La cátedra perpetua, 2015) aún inédita, el maestro italo – danés nos explicó que está por terminar un volumen nuevo, teórico, escrito alimón con Nicola Savaresse, que implica “toda una búsqueda sobre la cultura material del actor” (Pág. 2) ¿dónde? ¿cómo? ¿cuándo? se hace teatro en diferentes culturas y momentos de la historia, en una perspectiva sincrónica más que diacrónica.

¿Qué es el teatro corporal y a qué nos referimos cuando hablamos de él? La precisión es compleja. Hagámonos algunas preguntas: ¿acaso el teatro denominado psicológico no requiere igual de un conjunto de condicionantes físicos: voz, rostro, cuerpo para expresarse? ¿Puede un actor desarrollar un trabajo corporal intenso sin involucrar en ello sus emociones, sensaciones, deseos? Son en realidad preguntas retóricas y sus respuestas irrelevantes. Lo cierto es que incluso a nivel de las Universidades esta denominación ha tomado cuerpo, más en la que se ha desarrollado en la Universidad de Cuenca – luego será analizada extensamente – al ser un híbrido entre una escuela de danza y una teatro, que sin embargo de ello está promoviendo una construcción epistemológica sumamente interesante en los últimos años.

2.3 Núcleos de creación y resistencia

Los creadores colectivos relevantes del período 2005 – 2013

2.3.1 Antecedentes

La mayoría de los grupos teatrales de la ciudad, que dominan el panorama en la primera década de los años 2000, tienen su origen en los años 90 del siglo XX. Así mismo, es a fines del siglo pasado que los creadores individuales, fundamentales para entender el teatro contemporáneo de Cuenca, afincan sus orígenes.

A mediados de los años 80 del siglo XX, el Banco Central del Ecuador, su Área Cultural, desarrolla las que han sido las únicas políticas culturales serias que el país tuvo. Gracias a ellas en Cuenca proliferan talleres de teatro impartidos por excepcionales instructores nacionales y extranjeros (Cristhop Baupman, Carlos Michelena, Luís Alberto Díaz, entre otros) que imponen por

primera vez en el teatro de Cuenca la necesidad de la técnica y el desarrollo del proceso.

De estas gentes de teatro, y de ese tiempo, quisiéramos dejar marcado que: se introdujo en el teatro de Cuenca lo experimental como elemento distintivo; el trabajo de grupo; la técnica como necesidad estética y aún la dedicación de muchos de sus miembros al teatro como una forma de vida, por mencionar algunos ejemplos: Juana Estrella, Juan Andrade, Fabián Durán, Pablo Aguirre, Pancho Aguirre, William Saquicela³⁶ y Diego Carrasco, entre otros, generando diversos grupos de teatro.

Pero, más allá de los grupos que crearon, ninguno de los cuales se mantuvo (salvo la Bandada de la Madre³⁷) son estos creadores los que hacia los años noventa siguen haciendo teatro y actividades en torno al teatro: Pablo Aguirre funda junto a Carlos Rojas (Isidro Luna)³⁸ y Fidel Román (llegado de la ENIT³⁹ de Cuba) el Teatro del Quinto Río hacia 1997 que será luego, con nuevos miembros y en una segunda etapa, un grupo definitivo en el período que nos interesa, montando desde entonces obras del dramaturgo Isidro Luna aunque hacia el año 2000 se disuelve reconstituyéndose en el 2007.

Juan Andrade profundiza su labor como productor al frente de la Sala Alfonso Carrasco – antigua sala de la Pájara Pinta fundada por Felipe Vega de la Cuadra en los 80, dentro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay – además de ampliar sus intereses a la dirección escénica con variados montajes. Juan, posteriormente, funda el Festival Internacional de Teatro

³⁶ William Saquicela: actor y director cuencano, radicado en Nueva York hace más de veinte años, dirige y actúa en esa ciudad en donde ha recibido numerosos premios y reconocimientos por su trabajo teatral.

³⁷ La Bandada de la Madre: grupo artístico nacido en el Parque de la Madre como sitio de ensayo, de donde toma su nombre, es un colectivo que incursionó con inmenso éxito nacional e internacional, en procesos performáticos que tenían como eje la música y el teatro. Fundado e ideado originalmente por Juan Andrade, ha tenido constante actividad hasta hace pocos años.

³⁸ Isidro Luna: creador cuencano, dramaturgo, fundador de Teatro del Quinto Río. Heterónimo de Carlos Rojas Reyes, intelectual de larga trayectoria en el país. Más adelante se dedicarán importantes espacios de este trabajo a su labor.

³⁹ ENIT: Escuela Nacional de Instructores de Teatro, de nivel medio que funciona en La Habana.

“Escenarios del Mundo” que ahora se ha erigido en el mejor y más sólido festival del Ecuador, manteniendo su oficio de director y actor.

Juana Estrella y Pancho Aguirre mantienen sus esfuerzos, hasta hoy, en solitario fundamentalmente, pese a que son parte de colectivos ocasionalmente.

Aunque Panchito, como le llamamos, ha pertenecido a diversos grupos, Teatro del Quinto Río sobre todo, del cual es parte hasta hoy, habiendo hecho además de una extensa labor en teatro, un importante conjunto de trabajos en cine y televisión que le ubican como el mejor actor del país, y el que más larga y sólida carrera profesional tiene, siendo un referente de las actuales generaciones, pues además ha incursionado en la labor docente en las dos Universidades de la ciudad, con gran acierto, pese a nunca haber tenido formación académica en el teatro, sino un autodidactismo del cual tiene motivos para enorgullecerse por la profundidad y calidad de su trabajo.

Juana, Juana Estrella, quien tampoco ha sido formada en escuela alguna, es un actriz de dilatada trayectoria afincada en Quito desde inicios de los años 2000, mantiene una prolífica producción de monólogos, aunque también ha sido parte de un conjunto importante de obras estrenadas en la capital, recurriendo con frecuencia al cine y televisión, siendo una de las más importantes actrices del país.

Diego Carrasco, estudió Dirección de Teatro en Cuba. Hacia 1995 funda en Cuenca el **Laboratorio Experimental de Teatro Antropológico**. Después viaja a Quito donde crea el **Colectivo Teatral Arista**, que hasta hoy subsiste en la capital con Luís Cáceres y Santiago Naranjo Viera. Desarrolla una constante actividad académica en varias universidades. En 2007 funda la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay y se integra a Teatro del Quinto Río. Desde el 2005 es docente de la Universidad de Cuenca en la Escuela de Danza – Teatro que ahora dirige.

William Saquicela, como ya mencionamos, despliega una intensa actividad con varios grupos en los años 80, luego trabaja con el grupo de Teatro de la Universidad Politécnica Salesiana con quienes actúa en varios musicales (*Jesucristo Súper Estar*, *Cats* entre otros) fundando el grupo de teatro Barajo. Viaja a Estados Unidos (1999) en donde participa como actor en varios montajes por los cuales recibe algunos premios, y en el 2004 debuta como director con la obra *Soufflé de Rosas* siendo también premiado por su labor como autor escénico. Además se desempeña como profesor de Preforman Arts.

Pablo Aguirre es, junto con su hermano Pancho, un activo y definitivo animador de la escena teatral nacional. En Cuenca funda el grupo **Trapatiesta** de tan amplia trayectoria con Juana Estrella, Pablo Valverde, Pedro Andrade (ambos retirados de las tablas) y su hermano Panchito. En 1998 funda junto a Isidro Luna y Fidel Román **Teatro del Quinto Río**. Participa luego en diversos montajes que se realizan en la ciudad. Hacia el año 2005 se radica en Quito donde hasta hoy es parte de numerosos emprendimientos teatrales en la capital junto a Cristhop Baupman, Pepe Morán, Eduardo “Mosquito” Mosquera, Alfredo Espinoza entre otros, actuando frecuentemente en cine y televisión.

Si hemos mencionado los nombres de todos aquellos que nacimos en esa generación de los años 80, y hemos reseñado brevemente sus carreras, es porque de ese entonces, de quienes nos forjamos en ese tiempo y del trabajo que se realizó en esos momentos y luego, es que han bebido muchos de los creadores individuales o colectivos del teatro contemporáneo de Cuenca, en una suerte de continuidad que quizás nunca antes había existido en la ciudad, constituyendo esta época – la de los años ochenta – y los grupos y creadores que ahí emergieron, el antecedente directo del teatro cuencano contemporáneo.

Hay una sola línea que nos faltaría mencionar como antecedente: a finales de los años setenta del siglo XX, el teatro de Cuenca había entrado en una fase

de letargo. Persistía un pequeño núcleo del antiguo **ATEC (Asociación de Teatro Experimental de Cuenca)** fundado en los años 60 – en el 2016 se cumplieron cincuenta años del nacimiento de este grupo – en torno a Edmundo Maldonado Rivadeneira y Edmundo Rivera quienes estrenaron en 1983 una versión del monólogo de Pedro Bloch, *Las manos de Eurídice*, en lo que sería el último montaje de este grupo. Para esos años Felipe Vega de la Cuadra había fundado el grupo – devenido luego en asociación cultural y en Fundación después – **La Pájara Pinta**. Felipe Vega hacía gala de un gigantesco talento como músico, director, teatrista, titiritero y marionetista, actor y dramaturgo. En su torno aparecen importantes actores y directores de inicios de los años 80 como Vinicio Jáuregui. A la **Pájara Pinta** se asociará, en varios períodos, un actor y director fundamental para ese tiempo y para los venideros por su labor como actor y director, y como mentor de varios de los mejores y más prolíficos creadores contemporáneos: Felipe Serrano Vivar.

Tras viajar por Francia y Canadá, Felipe Serrano se une a la **Pájara Pinta**, como ya mencionamos y a la par de su colaboración con este grupo, funda su propio **Giraluna**, con el cual mantiene actividad hasta hoy. Felipe además de su trabajo convencional como actor, es el primero en traer técnicas de Mimo a la ciudad de Cuenca. A mediados de los años 80, varios de quienes nos formamos en el Banco Central del Ecuador, trabajan con Felipe. Pero es a inicios de los años 90 que Felipe solo, dentro de **Giraluna** o trabajando con la Bandada de la Madre da formación primaria a algunos de los creadores más relevantes de la primera década del siglo XXI, como Cacho Gallegos o Santiago Baculima. Felipe ha construido una profunda labor y su inmensa capacidad formativa, como Mimo, titiritero y clown – el primero en Cuenca – a cuyo derredor han abundado, se han formado y surgido decenas de creadores escénicos de Cuenca. Siendo el gran iniciador de lo que luego devendría en todo el gran desarrollo que sobre el clown hubiera en la ciudad en la primera década de los 2000 y que tan bien retratara Juan Alberto Malo en una investigación al respecto, publicada en la revista El Apuntador. (Malo Larrea, 2015)

Estos los antecedentes.

2.3.2 Del grupo al proyecto: Variables a considerar sobre las formas de organización.

En el tiempo que estamos estudiando, 2005 – 2013, podríamos señalar dos elementos como distintivos de la producción y el proceso de trabajo de los teatristas de Cuenca. El primero es la constitución de grupos teatrales como tales, grupos no en el sentido de aunar a personas con un interés común, sino ante todo la generación de Teatro de Grupos dedicados a investigar, a indagar sus propios procesos, a descubrir nuevas formas de expresión y de técnicas, a proponer otro tipo de diálogos con los públicos que no sean solo mediante los espectáculos y caracterizados también por proponer reflexiones de tipo conceptual y estético sin antecedentes en el teatro de la ciudad. Mano 3, Hijos del Sur, Teatro del Quinto Río, Barajo, Clowndestinos, además de otros pequeños grupos de corta duración, imponen esta como una de las dos formas dominantes de trabajar en el teatro en la ciudad.

El segundo elemento es que junto al desarrollo de los grupos de teatro, emergen en algunos casos, se consolidan en otros, un importante conjunto de creadores individuales, de actores, directores o dramaturgos – a veces son todo eso a la vez – que dentro o fuera de Cuenca, pero teniendo al teatro de la ciudad como su matriz, alcanzan niveles excepcionales de trabajo, constituyéndose en hitos del teatro nacional, con proyección internacional. Ellos, desarrollando una muy personal y propia investigación sobre sí mismos y sus capacidades, inciden de manera directa en el teatro de la ciudad y es imposible analizar el quehacer escénico nuestro, sin entender qué y cómo han hecho: Mabel Petroff, Carlos “Cacho” Gallegos, Juan Andrade, Pancho Aguirre, Monserrath Astudillo, Felipe Serrano, Fabián “Choquilla” Durán, entre otros, quienes constituyen un segmento definitivo de la realidad teatral de Cuenca.

No podemos dejar de señalar, sin embargo, que por estos años también se inician, incipientemente como veremos, varios intentos de formar proyectos escénicos tipo compañías⁴⁰ (unidas en torno a un Director que organiza un proyecto de montaje, lo financia y contrata elencos para realizarlo, elenco que permanece junto mientras haya funciones y luego se disgrega) pero que aún no son dominantes, aunque hubo intentos varios y valiosos como los que empujó el actor español Gonzalo Gonzalo radicado en la ciudad para el montaje de **Dios** de Woody Allen, o el propio Cacho Gallegos con puestas en escena como la de **Final de Partida** de Becket. Lo mencionamos, pese a que hemos dicho que no fue determinante en el período, porque ahí estuvo el germen de lo que ahora sí se ha convertido en la forma dominante de hacer teatro en la actualidad (2016) esto es la agrupación tipo Compañía, aún si mantienen como idea al grupo y le den un nombre, en realidad promueven actividad más cercana a la lógica de la Compañía que convive con el Teatro de Grupos que aún persiste, articulado de diferentes maneras ahora: el Teatro de Grupos se ha diversificado en formas y procesos, bien sea relacionado a eventos como festivales, dentro de la Academia en Universidades, con espacios itinerantes y con profesionales que provienen ya de formación académica.

En definitiva, hay estas tres variantes en cuanto a formas de hacer teatro en Cuenca:

- el Teatro de Grupos
- creadores individuales que inciden en todo el teatro de la ciudad
- incipientes compañías que comienzan a formarse para proyectos específicos

⁴⁰ Quizás sería más preciso mencionar que se trata de empeños tipo proyecto, cortos en duración, pero preferimos la denominación “compañía” porque retrata mejor el objetivo comercial y de vínculo contractual que establece entre sus integrantes.

Pero por ahora, para el tiempo que nos ocupa, nos interesa hablar solamente de las dos primeras que fueron las más sustanciosas y las que más trabajo realizaron. De los grupos analizaremos el trabajo de Teatro del Quinto Río y Mano 3, grupos seleccionados por haber generado una diversidad amplia de actividades teatrales tanto en la producción, la teoría, la dramaturgia y la docencia.

Y en el caso de creadores individuales centraremos la atención en Mabel Petroff, Carlos “Cacho” Gallegos y ese ícono de la escena nacional que es Pancho Aguirre, aunque también dedicaremos espacio a la labor inconmensurable de Isidro Luna, como dramaturgo – el más prolífico del país según nuestro criterio – como promotor e incitador del hecho escénico en Cuenca, pero dentro de nuestra indagación sobre Teatro del Quinto Río, del cual es y ha sido el eje. Todos ellos han sido seleccionados para someterse a nuestra indagación tanto por la calidad y variedad de su trabajo, como por la influencia y alcance de su actividad.

Así que comencemos con los grupos.

3. Los grupos:

3.1 La tortuosa búsqueda de la presencia escénica: Mano 3

3.1.1 Eclecticismo y persistencia: definir el trabajo de Mano 3.

Se constituye el grupo hacia 1997 - 1998 y comienza una válida búsqueda e investigación orientada a desarrollar estéticas y propuestas adecuadas a sus necesidades, las cuales fundamentalmente se centran en tres aspectos: desarrollar una dramaturgia⁴¹ propia para construir espectáculos antes que asumir obras ya escritas; la indagación sobre los aspectos visuales, de la imagen, presentes en una puesta en escena “siempre partíamos de una imagen que construíamos a la cual le íbamos dando luego un sentido dramático” (Sanmartín, 2015); y por fin en una indagación particular sobre el cuerpo, sobre la forma de estar en escena, de tener presencia escénica, por parte del actor, para convertirlo en un componente fundamental del montaje.

Se acudía a diversas fuentes para la investigación planteada por el grupo “Antropología Teatral, Artaud, Boal, Patricio Guerrero, Silvia Citro, Joseph Esterman. Algunos de estos autores no vienen exclusivamente del ámbito teatral, influyen en la confección del contrato escénico. Estamos en esta época como grupo investigando fuertemente el concepto de presencia orgánica sobre la escena.” (Sanmartín, 2015) lo cual permite una muy particular forma de enfrentar el hecho escénico y la investigación misma, planteándole al potencial público ese reto: entender el lenguaje que Mano 3 estaba construyendo en torno a lo que ellos denominan la “presencia orgánica sobre la escena” que ha permeado incluso a sus preocupaciones y necesidades pedagógicas actuales.

Mano 3 buscaba un espacio de confrontación, acercamiento, mirada y crítica hacia la realidad que le circundaba para estructurar su dramaturgia : la ciudad de Cuenca. Para ello, además del sino de tener un Teatro Popular – como analizaremos en seguida – pretendía ser un “teatro documental que tiene que ver con el abordaje no contado de la historia y desde allí inicia diversas investigaciones sobre elementos no contados de la historia de Cuenca. En un

⁴¹ Otra vez hacemos referencia a la acepción más contemporánea del término dramaturgia, esto es la construcción de la puesta en escena en general, en tanto entramado de acciones.

primer momento la historia de Cuenca, sus rupturas, son el material de producción del grupo” (Sanmartín, 2015) orientándoles a buscar esos intersticios, esas narraciones, esas fábulas no dichas u omitidas de la historia comarcana, que dicen más que la versión oficial como sabemos. A este interés debemos su *Adios Santiago* que recrea la vida y muerte de la poetiza Dolores Veintimilla de Galindo, quien se suicidó en la ciudad de Cuenca, pero que constituye una denuncia poetizada de los prejuicios y desvirtudes de una ciudad totalmente conservadora para fines del siglo XIX.

Por otro lado, había un elemento sustancial que unificaba el proceso de trabajo colectivo: el entrenamiento, definido por ellos explícitamente como “training” en el sentido barbiano del término:

Se estructura un training al interior del grupo que es básicamente el recoger y mezclar las experiencias actorales de los integrantes, con diferentes otras fuentes de autores, directores y teóricos escénicos. El objetivo es tener un actor que entienda el oficio como un ejercicio de aplicación de múltiples atenciones para un cuerpo vivo y dilatado. (Ídem)

En otras palabras un entrenamiento que partiendo del cuerpo alcance otras esferas de la labor actoral, teniendo al actor, a ese actor que provenía de diversas influencias y experiencias, como el centro del oficio y por tanto “el training es la base del planteamiento del grupo, el actor es responsable de asumir su entrenamiento con total rigor y eficiencia.” (Ídem) Hecho posible solo si existe la dinámica del teatro de grupos donde la indagación y la búsqueda son el monte de Sísifo a ser conquistado cada día.

A la vez, el training para Mano 3 es parte de sus métodos creativos en torno a una obra: “El training en un momento del proceso se dirige a lo que el proceso de construcción del proyecto de montaje requiere, el entrenamiento varía y se lleva hacia el levantamiento de material que será utilizado en el montaje de la escena.” (Ídem) Para ser funcionalizado, entonces, al montaje concreto de una obra, ya no a la preparación general del actor, en tanto “el

training además (...) define en sus variaciones, material para la puesta o proyecto de montaje.”(Idem)

Cito ahora a Pancho Aguirre para, desde la perspectiva de un creador del teatro, definir en parte a este grupo: “Mano 3 era mucho teatro gestual, también muy diverso, con obras muy diversas. Definirles en un estilo se me hace muy difícil.” (Aguirre Andrade, 2014) Aunque creamos a diferencia de Pancho que siendo diversos, quizás era la afiliación profunda por lo barbiano – antropológico, lo que más ha caracterizado a este grupo.

Ahora bien, no solo los elementos señalados signaron a Mano 3, sus disquisiciones, pesquisas y concreciones como colectivo escénico en Cuenca. Hay dos condicionantes más que son definitivas:

- El lugar en el cual desarrollan su trabajo
- La gestión - producción de eventos y espacios de formación

3.1.1.1 Una larga jornada: formación del colectivo.

El origen de este grupo, se insistirá en ello luego, está marcado indefectiblemente por la labor incansable de Mabel Petroff, son ella, Layla Díaz actriz colombiana radicada en Cuenca y Daniel Berrezueta quienes fundan el primer momento de Mano 3. De los integrantes originales del grupo no queda ninguno. El grupo se funda hacia 1998, aunque varios de sus integrantes actuales provenían de experiencias comunes en otros grupos de corta duración. A ellos se suman luego Paúl Sanmartín, Karla León, Rocío Pérez y Patricio Viteri.

Hasta el año 2005, más o menos, el grupo se sostiene – sobre todo en torno a la producción de la Bienal de Artes Escénicas, Bicuenca – con

algunos de estos integrantes, aunque Mabel y Layla habían abandonado ya la formación original, en busca de otras experiencias. Tras la edición de la Bienal del año 2005 se produce un cisma en el grupo producto del cual termina saliendo del mismo el último de los integrantes originales Daniel Berrezueta.

Es entre los años 2006 – 2007 – que coincide con la organización de la tercera y última edición de la Bicuenca – que el grupo adquiere su forma definitiva con Paúl Sanmartín, Rocío Pérez, Carla León y Patricio Viteri, quien luego dejará por tiempos el grupo. Paúl y Karla básicamente se forman en Cuenca, entre otras fuentes al calor de un conjunto de talleres – uno de Teatro Antropológico, dictado por el director cubano Leopoldo Morales y la directora de cine Nitsy Grau recién llegados de La Habana – que marcan su indudable vocación y opción hacia el teatro corporal y visual. León viaja luego a España donde obtiene un título en Dirección.

Paúl llega posteriormente a La Habana en donde también había un importante auge de las técnicas barbianas, lo cual terminará por solidificar su perspectiva de trabajo hacia lo antropológico.

Pérez y Viteri, originarios de Quito, son formados en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, en donde más bien reciben una formación bastante tradicional, más apegada a las perspectivas naturalistas, aunque de los dos solo Rocío se gradúa de este centro de estudios. Ambos venían con una nutrida trayectoria de trabajo, ella en grupos diversos de la capital y él como un versátil creador que ha hecho teatro de sala, pasando por los títeres y teatro de calle.

3.1.1.2 Habitar lo popular: El espacio escénico de Mano 3

El lugar de trabajo de Mano 3 fue, hasta hace poco tiempo, el Teatro Popular de San Roque. Llamado así por el propio grupo, no es una elección azarosa ni vacía como veremos. Este teatro se ubica en la tradicional parroquia urbana de San Roque, al sur occidente de la ciudad, en donde se inicia – como un axón – la avenida Loja que conduce al Sur del país y es aún parte del casco histórico de la ciudad. Tradicional barrio de acceso al centro histórico por el puente de El Vado es uno de los sectores más tradicionales y populares de Cuenca. Lamentablemente también, barrio signado por su “mala fama” como sitio de cantinas, chacinerías de mala muerte y objetos robados, sitio de guaridas de ladrones y malvivientes, además de alcohólicos y dipsómanos de calle.

Tiene a una de las iglesias más tradicionales de la ciudad, consagrada al patrono que da nombre al barrio, San Roque, en donde, es ya tradición, han hecho una profunda labor social los párrocos que ahí han recalado, construyendo dispensarios médicos, grupos eclesiales de base, guardarropas comunitarios siempre para los menos beneficiados de la sociedad. Y en esta perspectiva, no podía estar exento de interés el mundo del arte, para los sacerdotes – generalmente de línea progresista – y las comunidades que en torno a la iglesia se han reunido hace décadas ya.

Aclaraciones que caben pues el Teatro Popular pertenece a la iglesia parroquial de San Roque y está adjunto a esta edificación, que domina el lado norte de la plaza que se ubica delante de la iglesia. Es un teatro pequeño, con condiciones difíciles para el trabajo, que con mucho esfuerzo y tiempo fue siendo adecuado por Mano 3.

Por supuesto, tanto el teatro, el nombre que escogieron para él, como el sitio donde se emplaza propusieron al grupo Mano 3 un intenso diálogo con sus pobladores, con la ciudad toda y con las temáticas y prácticas del grupo, que les condujeron a intentar un teatro de corte popular – sin concesiones, aunque

buscando puntos de encuentro con ese conglomerado que les acogía – sustentado a la vez en un riguroso trabajo de investigación y experimentación.

Este teatro, que con frecuencia estuvo también para el uso de otros colectivos, fue el sitio natural de funcionamiento para Mano 3, donde tenían sus temporadas y estrenos, pero también fue, en diversas ocasiones, espacio de enlace de todos los teatristas de la ciudad, de sus inquietudes, en repetidas y extensas reuniones de trabajo para pensar el fenómeno teatral de Cuenca, como sitio de talleres y de formación para decenas de jóvenes interesados en las tablas.

3.1.1.3 Parcelas y fronteras: La gestión – producción de eventos y espacios de formación

Al poco tiempo de creado Mano 3, aun cuando en el grupo persistía su elenco original, crearon la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca. Evento que, cada dos años por supuesto, debía ser un espacio de muestra del teatro latinoamericano en la ciudad y permitir la presencia de creadores, devenidos pedagogos, quienes instituían, durante el tiempo de duración de la Bienal, talleres de formación técnica, que congregaban a decenas de creadores de la ciudad y de todo el país. Además de que con frecuencia, sea o no época de Bienal, Mano 3 acogía propuestas formativas en su espacio, tanto para su propio elenco como para los teatristas de la ciudad. Es precisamente desde estos talleres de donde nacerá una corriente teatral en Cuenca que llegará a ser determinante en los últimos años: el clown y la payasería, que dará también pie a la creación de la obra de este grupo que analizaremos más adelante ***Bululú.***

La Bienal llegó a tener tres ediciones (2003 – 2005 y 2007) la última de ellas fue analizada por nosotros para la revista El Apuntador en un artículo de ese mismo año [Ver: (Carrasco, Reflexiones sobre antropología teatral en torno a la Bienal Internacional de Artes Escénicas de Cuenca, 2007)]. Esta, la última edición, por estar dentro de nuestro rango temporal de interés, nos amerita un par de líneas de explicación: la temática esbozada en la convocatoria de la tercera edición de la Bienal proponía al Teatro Antropológico como el eje articulador.

Esto implicaba que los grupos seleccionados para el evento tuvieran de alguna manera relación con esta propuesta técnico – estética. Pero, por otro lado, no hacía sino dar cuenta de una realidad que era evidente, no siempre con resultados felices o acertados, entre los grupos de la ciudad: todos se reclamaban hacedores dentro del Teatro Antropológico. Tanto era el nivel de discusión y propuesta en torno a Barba, que se terminó convocando a una bienal bajo sus postulados. Y por supuesto, Mano 3 era el grupo que encarnaba esta idea.

La Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, lamentablemente, desapareció. No hubo ya una cuarta edición, quizás en buena medida al agotamiento de sus impulsores, quienes destinaban la totalidad de sus energías al evento. Por la dificultad de conseguir los recursos que permitieran la continuidad del mismo – recursos siempre difíciles de obtener en una ciudad sin procedimientos culturales claros, que implicaban niveles de gestión extremos por parte del grupo – muchas veces acudiendo al peculio personal para mantenerlo. Sin embargo fue un primer intento de tener un evento internacional, que tuvo gran acogida por el público de la ciudad y que encaminó otros esfuerzos posteriores, hoy consolidados como el Festival Internacional de Teatro Escenarios del Mundo, nacido por esos mismos años y que arribó a su novena edición ya.

Pero, más allá de la Bienal, insistimos que Mano 3 y el Teatro Popular de San Roque fueron un permanente enclave de muestra de teatro nacional e internacional, así como un foro abierto a las posibilidades formativas no académicas para los teatristas de la ciudad.

Es importante señalar, para concluir con esta parte, que hubo dos elementos más que marcaron al accionar de Mano 3 y a su teatro, para los años que nos ocupan: fueron permanentes incitadores de reuniones de teatristas de Cuenca – llegando a constituir una pre asociación – que reivindicara los derechos y condiciones de trabajo dignas para los artistas escénicos de la ciudad. Y por otro lado fue espacio abierto para que otros grupos, creadores y artistas de diversa índole mostraran su trabajo entre sus paredes como ya hemos reseñado.

Por fin, es importante señalar que Mano 3 no fue entonces, ni ahora, un grupo prolífico en cuanto a creación de espectáculos. Su propia dinámica de investigación y trabajo, hacía que la generación de espectáculos tuviera tiempos dilatados, al igual que el mantenimiento del teatro y de las otras actividades que realizaban.

3.1.1.4 No – lugares y poesía del tiempo: Bululú

La dramaturgia de Bululú:

A modo de introducción a *Bululú*⁴² queremos señalar que, a nuestro parecer, es una obra que se encuentra a medio camino entre el teatro de clown y el teatro convencional. Regularmente, por exigencias propias de la técnica y

⁴² Bululú era el nombre que desde el siglo XVI, finales, se daba a un comediante ambulante que a pie y en solitario recorría los pueblos del reino español, representando comedias, farsas, entremeses que se adaptaban a la situación y realidades de cada sitio donde se escenificaban sus esfuerzos. Se cree que nace de la influencia de la *Comedia Dell Arte* italiana. Hasta hoy subsiste y se enseñan sus técnicas.

estilo, el teatro de clown se compone de números más bien cortos, que raramente constituyen una obra completa, ya que estos pueden ser autónomos unos de otros.

Bululú, si bien mantiene la idea de un conjunto de números, estos están organizados y vinculados sintagmáticamente, de manera tal que forman una estructura narrativa única, incluso producen una progresión dramática en la puesta en escena.

En consideración a una lógica teatral, los números que componen la obra serían una suerte de cuadros⁴³ – en el sentido teatral estricto – que merced a la sucesión sintagmática devienen una obra con un sentido único, aunque nada quita que si se presentan por separado cada uno tengan un valor dramático y dramático propio. En este sentido, como pocas veces, la idea de cuadro tal como la reseñamos a pie de página, corresponde exactamente a la de la obra. Si algo define a *Bululú* es su profunda reflexión sobre el tiempo, descompuesto en fragmentos que quiebran la realidad misma y generan una percepción particular, angustiosa a ratos y discontinua, en una sucesión que bien podría ser circular en cuanto a la acción y si no, infinita, cuando menos indetenible o trágicamente irreversible.

En otras palabras, la elección de los números de clown como cuadros de una totalidad llamada *Bululú*, corresponde a una perfecta sincronía, a un relato preciso sobre el tiempo: tres personajes, se van sumando de a uno, aparecen en el andén de una estación de tren. En principio una decepción amorosa y la soledad, provocan el viaje – ¿huida? – de uno de ellos, es imposible la partida y por tanto el viaje mismo, así la obra termina siendo un conjunto de situaciones en torno a la espera, antes de la partida, a esas tensiones

⁴³ Cuadro: “...es una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una ‘época’. Es una unidad temática y no actancial (...) el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos.” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 108) Luego el autor francés es más preciso y claro: “La aparición del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama, el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo” (Ibidem 109)

acumuladas – discursiva y diegéticamente – en el momento mismo antes de irse, de dejarse, de partir.

Y, aunque los trenes llegan, siempre sucede algo que termina por evitar que los aborden, con lo cual también se constituye una reflexión sobre el **tiempo de la pérdida**, del abandonarse a un lugar, teniendo como *leitmotiv* inicial a la soledad: “Se privilegia la capacidad de improvisación de los actores frente a un tema en este caso la soledad como punto de partida para la construcción del discurso escénico, la dramaturgia se va tejiendo desde el hacer...” (Viteri, 2015, pág. 8)

Así, *Bululú*, mediante este recurso de plantear el tema del **tiempo antes del viaje** y del abandono – la soledad – constituye un espacio en el cual vivir: los personajes poco a poco se acostumbran a ese tiempo de espera, de preparación y de pérdida y en él constituyen el lugar en el cual realmente viven, aunque siempre estén en tránsito y parezcan solos.

En definitiva, era importante señalar, antes de entrar a desarrollar el esquema que nos hemos propuesto, que las perspectivas formales que la obra propone en cuanto a su dramaturgia, esto es el uso de cuadros que la conforman, es una muy acertada y clara manera de trasladar a la escena la reflexión sobre el tiempo, la soledad, la pérdida y el espacio de la espera.

Es claro que *Bululú* es una obra liminal, en tanto recorre los umbrales del clown y del teatro de sala, para ofrecernos una reflexión sobre los **no – lugares** (Augé, 2000) contemporáneos que el hombre ha construido en su delirio postmoderno. Es una obra multidisciplinaria en cuanto combina la técnica y características estéticas del clown, dentro de una estructura dramática propia del teatro dramático convencional.

Situación:

La obra nos remite, en principio, a la situación tradicional de una obra del clown: un Clown, su “Augusto” y su “Contraugusto”⁴⁴ pero solo en apariencia. No hay un clown clásico, que podría ser el personaje interpretado por Paúl Sanmartín, blanco y elegante, el Augusto (actuado por Rocío Pérez) tampoco resulta tal y tal vez solo el contraugusto (interpretado por Karla León) mantiene momentos típicos del mismo: no habla, amplifica algunos gags del Augusto, es un equilibrio entre los otros dos personajes cuando entra en escena. Y no acceden a esta perspectiva clásica de los personajes de clown por la intromisión deliberada y construida con precisión, de momentos dramáticos en medio de situaciones payasescas, o – como sucede con el personaje de Karla León – por la introducción preciosa y profunda de un **solo**, de un *sketch*⁴⁵ totalmente lírico en la obra, ayudada de un títere, que constituye uno de los momentos más bellos y poéticos del espectáculo.

Como ya explicamos en líneas anteriores, es fundamental para la comprensión de *Bululú* explicar las circunstancias espaciales y temporales en las cuales la obra se desarrolla, con precisiones que resulten esclarecedoras.

Al hablar del tiempo en *Bululú* no es posible asumir solo la perspectiva temporal tradicional, esto es, en qué época o fecha la obra se desarrolla. No, no tiene sentido. La presencia de la estación de trenes y del mismo tren, sonoramente accionando en la obra, nos propone algún momento – algún lugar también – entre la modernidad y la contemporaneidad. Si así fuera, aquí acabaría el análisis.

⁴⁴ Todos estos nombres provienen de la terminología convencional del teatro de payasos: **Clown**: “También llamado Blanco, Carablanca, Pierrot, Enharinado y Listo. Nacido en Inglaterra a medianos del siglo XVIII (...), suele ir maquillado de blanco y enfundado en un elegante vestido brillante. De apariencia fría y lunar, representa la ley, el orden, el mundo adulto, la represión -características que no hacen sino realzar el protagonismo del agosto. Es el personaje más pulcro y elegante de todos los payasos.” (...) **Augusto**: Es el más cómico de todos los payasos. Él/ella es travieso, sociable y generoso en payasadas “slapstick”. Sus acciones son importantes, torpes e inoportunas [awkward]. Este payaso no tiene mucho en común con el Cara Blanca excepto el maquillaje y el vestido. Su personalidad es la de un alborotador. Cuando aparece con el Cara Blanca, el Augusto (En alemán significa “tonto”) es el blanco de las bromas. Sin embargo, con el payaso Tramp, se convierte en el incitador con el control de la situación.” (...) **Contraugusto**: También llamado Trombo. Tercer elemento de un trío de payasos, que suele ampliar los gags del primer agosto. A menudo es musical.” (Navarro, 2016)

⁴⁵ **Sketch**: Escena cómica corta” (Navarro, 2016)

Interesa más bien el uso conceptual del tiempo en la obra, como recurso y referente que construye la situación, a los personajes y al discurso de la obra. El tiempo, en definitiva, como recurso no diegético sino discursivo, como idea que estructura la acción: asediar con acciones a la temporalidad es el sentido de los personajes.

¿Cuáles son las características que el tiempo adquiere en la obra?

- a. No es un referente de la fábula, es una parte del discurso de *Bululú*: es que el tiempo dentro de la obra, no es un dato de la historia que se cuenta, ni siquiera deviene importante para entender la fábula que la obra puede comportar; por el contrario, el uso del tiempo se constituye en eje articulador del discurso, de las significaciones que la obra propone, en cuanto, como veremos a continuación estructura las significaciones tanto de los no – lugares que *Bululú* propone, como de su vaciedad u omnipresencia.
- b. Es fragmentado, no es continuo en el sentido aristotélico donde una acción engendra a la otra, por eso se apela al recurso de cuadros de acción, que retratan fotográficamente diferentes momentos, muchas veces muy similares, pero que no resultan repetitivos. Este tiempo fragmentado termina constituyendo una situación que bien podría ser interminable, eterna o circular en cuanto a que las acciones – al no tener una prelación dramática para construir una progresión hacia el clímax – bien podrían terminar donde comenzaron. Dice Patricio Viteri, director de esta obra: “no se tiene un secuencia lógica de narración, ni de la palabra, ni del gesto o gran máscara, la acción y el juego determinan la resolución de cada momento.” (Viteri, 2015, pág. 9)
- c. Estas características del tiempo discursivo que se enuncian en la obra, tiene cierto tono trágico, ahora sí en el sentido trágico

subyacente a lo aristotélico: es inevitable, irreversible, está ahí marcándonos a todos.

d. El tiempo en *Bululú* deriva a otros espacios de reflexión:

- Tanto el espacio en el cual la obra sucede, la estación de trenes, como el uso del tiempo que hemos referido, nos conduce a un **no – lugar**⁴⁶. Augé, de hecho incluye a estas en una enumeración primera de No – Lugares:

...las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados 'medios de transporte' (aviones, trenes, automóviles) los aeropuertos y las **estaciones ferroviarias**⁴⁷, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo" (Augé, 2000, págs. 84 - 85)

Precisión que pareciese exactamente hecha para esta obra, pero aún hay más:

El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar.

El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada (...) la experiencia particular de **una forma de soledad**⁴⁸ y, en sentido literal, de una "toma de posición": la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede no contemplar, 'se pone en pose'⁴⁹ y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un

⁴⁶ "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, **definirá un no lugar** [son nuestras las negritas]. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que (...) no integran los lugares antiguos: (...) promovidos a la categoría de 'lugares' de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo (...) donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué (...) renueva con los gestos del comercio 'de oficio mudo', un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje..." (Augé, 2000, págs. 83 - 84)

⁴⁷ Es nuestro el resaltado.

⁴⁸ Nuestras las negritas.

⁴⁹ Para este caso la pose del clown, que como muchas veces se ha dicho no representa, no actúa sino que es clown, su pose el ridículo propio y asumido, tal como el viajero augesiano aquí propuesto, no representa, es un viajero en pose incluso a veces ridículo queriendo ser visto como tal.

placer raro y a veces melancólico. No es sorprendente, pues, que sea entre los "viajeros" solitarios del siglo pasado, no los viajeros profesionales o los eruditos sino los viajeros de humor, de pretexto o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde **la soledad se experimenta como exceso**⁵⁰ o vaciamiento de la individualidad, (dónde hay) la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir." (Augé, 2000, págs. 90 - 91)

Nos parece excepcional la cita de Augé, para usarla como análisis descriptivo de *Bululú*, por ello nos hemos permitido la extensión.

En resumen: la obra nos conduce y nos ubica en un No – lugar, la estación del tren, que promueve un particular uso del tiempo, dilatado, impersonal, fragmentado, trágico, que genera entre gags e ingenuidad, propias del clown, un profundo sentido de soledad que atraviesa el montaje completo.

- *Bululú*, aunque el enunciado aparente de la situación diga lo contrario, no nos conduce al tiempo de la partida, sino antes bien al de la llegada, no por la evidente acción diegética de que los personajes llegan a la estación de trenes, cuanto porque estar ahí es llegar, es paulatinamente ir develando un sitio al que se ha llegado y en el que se puede permanecer, vivir, subsistir así sea a despecho de lo que aparentemente buscan los personajes: su conflicto es por irse, pero su realidad los conduce a llegar, a quedarse en soledad – como vimos ampliamente antes citando a Augé – en este No – Lugar que van construyendo. Es más, se ha evitado toda alusión precisa al tiempo, salvo a la de las horas de llegada de los trenes, y por tanto el paso del tiempo sea en horas, minutos o días es

⁵⁰ Siendo nuestras las negritas, las hemos puesto, en tanto creemos otra vez que parecerían frases construidas para definir a esta obra. La soledad en *Bululú*, a nuestro criterio, nace del exceso: el clown en sí ya es un exceso, la situación de la obra que raramente implica un solo personaje es un exceso, las escenas payaseadas con personajes condoliéndose a sí mismos de su suerte es un exceso e incluso aquel sketch solitario y lírico que he mencionado, es un exceso de estetización. Todos estos excesos, cuál magia a lo Baudrillard desaparecen por obscenos provocando su opuesto, la soledad, la ausencia, el vaciamiento tan propio de la “sobremodernidad” como la llama Augé.

imposible de asir, de aprehender por parte del espectador y eso es precisamente lo que nos avoca a esa sensación de llegar antes que de partir: queriendo partir de ese sitio, del desamor, del desencuentro, en el mismo espacio, merced a lo inasible del tiempo se arriba al lugar de la llegada que es donde los personajes en realidad subsisten.

- El montaje, su dramaturgia, sitúa a los personajes, como al espectador, ante el hecho recurrente de la pérdida, de la soledad: primero la pérdida amorosa que motiva el intento de viaje, y luego las sucesivas y permanentes pérdidas de los trenes que obligan a los personajes a quedarse, a estar siempre en tránsito, a no permanecer si no es en la soledad, en no alcanzar lo deseado. Por tanto, el tiempo que viven los personajes y transmiten al espectador, es el tiempo inasible por esencia de la soledad, del perder, del no alcanzar. No – Lugar, la estación del tren, que nos confronta sistemáticamente con el tiempo que pasa, el tiempo de partir y llegar, el tiempo de la despedida, de la soledad, el tiempo inexistente, permanente, que retorna, de lo cual ya hemos hablado. Otra vez, hay elementos diegéticos del tiempo, como la acción de llegar a esperar el tren, o la acción de perder el tren. Pero también hablamos de la sensación de tiempo, ese lugar temporal – si caben los términos – de soledad, de permanencia, de intemporalidad a la vez que la obra entera propone.

Acción:

Asumiendo el concepto que antes hemos esbozado, la acción sería lo que sucede. Pero, a nuestro parecer es importante también entender cómo sucede la acción, es decir, no solo lo que en un montaje pasa, sino la manera como esa acción es ejecutada en escena, lo cual nos remite de manera directa a la actuación. Veamos.

Pese a algunos procedimientos contemporáneos que niegan valor al personaje, es irrefutable correlacionar acción y personaje, no acción y actor: el actor no es propio de la diégesis, de la narración; lo propio de la narración es el personaje y, por tanto, es este quien ejecuta la acción en la obra, no el actor.

Para seguir, nos remitimos a la etimología de la palabra. “Acción: Del lat. “Actionem”, ac. de ‘actio’, proveniente del participio ‘actum’ del verbo ‘agere’ – ‘hacer’⁵¹, poner en movimiento, conducir’.” (González Insua, 2009)

Acción es igual que **hacer**, se define como tal. Acción en teatro sería todo aquello que se hace en la escena, Pavis es muy claro en ello⁵² y lo relaciona con los personajes, es decir, aquello que sucede y se hace por y a partir de los personajes, pueden ser acciones centradas en la luz, la escenografía, la música y el sonido, pero esencialmente es lo referente a lo que los personajes, que no los actores, hacen en escena, haceres - acciones que producen una narración.

Como se ve, la acción en escena es algo transitivo, es decir se hace para que otra persona lo mire, el público en primer lugar, y luego para provocar, generar o incidir sobre otro ser escénico – de haberlo – que serían los otros personajes presentes en una obra. No en vano, mucha gente de teatro incluso tiende a reducir acción a movimiento. No es el espacio para discutir esto, pero la acción tiene un sentido dramático y narrativo del cual un movimiento *per se*, un movimiento que no constituye una unidad de significación dramática, no es una acción. Igual, puede haber “movimientos” de luz, de escenografía, de sonido que no constituyan una acción, sino que solo la acompañen, le den un marco o un elemento estético – estilístico.

Entonces, volviendo sobre la obra, nos dice el director de *Bululú*:

⁵¹ El negreado es nuestro.

⁵² Ver cuadro sinóptico de las páginas 27 y 28 donde se incluye la definición de Pavis junto a otras.

Se privilegia la capacidad de improvisación de los actores (...) la dramaturgia se va tejiendo desde el **hacer**⁵³, que podría variar con la confrontación con el público. En este sentido, la construcción del efecto cómico, cosa importante para el payaso, va variando y cortando, no siendo la misma en cada función, así lo que estaba escrito antes de una función puede ser desechado para la próxima función demostrando así que el trabajo de payaso es trabajo cultural; también de percepción del espacio, del tiempo, de la gente, que no tiene una dramaturgia estable sino mutante (Viteri, 2015, pág. 8)

La acción en *Bululú*, entonces, tiene función dramática ante todo, lo cual puede sonar a verdad de Perogrullo ¿qué acción no lo es? Lo que hacen los personajes en confrontación con el público, da nacimiento a la dramaturgia de la obra, ahora, hemos afirmado que eso sucede en todo montaje. Así es, pero, por la explicación del propio Viteri, en esta obra la dramaturgia depende siempre de las relaciones del actor con el público, para adquirir su forma definitiva en cada función al ser una obra de clown. El clown exige este vínculo: “El clown se comunica directamente con su público (rompe con la cuarta pared, que es la pared imaginaria que se crea entre el actor y el espectador) donde sea que se presente (calle, animaciones, teatro, hospitales, etc.)” (Sologuren Gutiérrez, 2010).

Es decir la obra no tiene un montaje – estructuralmente y narrativamente – definitivo, sino que este depende de cómo el público reaccione, de la capacidad de improvisación de los actores y de cómo sus personajes desarrollan su hacer en la escena. Es propio del clown la integración, la incorporación, la apelación permanente al público y es propio del clown que se maneje una estructura dramática flexible como la que aquí se define y aún más, en una estructura de cuadros – como la que creemos que propone *Bululú* – que puedan ser colocados sintagmáticamente en cualquier orden casi, es una obra enormemente dúctil.

⁵³ Nuestras las negritas.

Así la acción en este montaje, dependiendo de la relación que se entable entre personajes y público, es una acción, un hacer estructuralmente flexible, transformable y cambiante.

Ahora bien, la acción en *Bululú*, a nuestro criterio, tiene otras características:

- Acción cómica: al ser una obra de clown es evidente que “la construcción del efecto cómico” (Viteri, 2015, pág. 8) como lo llama Viteri, es fundamental. A nuestro parecer, en esta obra esto no alcanza a explicar la totalidad de las tonalidades que la acción adquiere en *Bululú*. Al ser una obra con muchas tesituras emocionales: cómica, trágica, poética, requiere acciones que produzcan estos resultados. Pero, obviamente es la acción cómica la que funciona como tronco, en torno al cual se entretajan la urdimbre de las otras acciones. Ahora, si bien hablamos de la acción cómica, no estamos remitiéndonos a la idea de una acción que mueva a la carcajada o la risa, aunque pueda suceder, no. La acción cómica presente en *Bululú* encierra y busca mover humor, sutil a veces, producto del *gag* físico en otros momentos, para desde el humor llevarnos a esas otras capas posibles: la ternura, lo tragicómico, el dolor, la poesía.
- Acción reflexiva: también creemos importante señalar que la acción que propone la obra indefectiblemente nos apura hacia la reflexión. El humor, la poesía, el dolor y la tragedia en su alternancia promueven, pese a la esencia emocional del clown, una suerte de distanciamiento al estilo brechtiano, que nos conduce hacia la reflexión, esencialmente, hacia la reflexión sobre el tiempo. ¿Cómo? En primer lugar y en origen desde los personajes. Al ser clown, los personajes no representan, no actúan, no interpretan:

El payaso no interpreta lo que le pasa, lo vive y reacciona a cualquier impulso externo. No está encerrado en un mundo de fantasía (para el clown no existe la cuarta pared como en el teatro convencional), vive en un mundo real que comparte con todos. Como dice de manera

magistral Claret Clown: “La cuarta pared en el payaso está detrás del público” (Navarro, 2016)

Y nos parece, que el momento en el que el público percibe esta realidad, siente que el clown no representa sino que vive ante él su drama, y el público se distancia, pese a que el clown trabaja desde su emotividad, el espectador no se sumerge en ella sino que busca la razón, el motivo, la causa final de la acción, del acto y la sucesión de hechos, esto es ir hacia lo que hemos afirmado: el tiempo, la soledad.

- Acción rítmica: Hay un nivel de la acción que desarrolla el ritmo de la obra. Un espectáculo teatral que estuviese solamente sustentado en el *gag* físico se volvería rápidamente intolerable. Los diferentes momentos y situaciones dramáticamente contruidos establecen el nivel rítmico del espectáculo:

Ritmo: recurrencia periódica de un fenómeno en intervalos espaciados (...) Todo espectáculo se desarrolla según un **tempo*** (sic) fijado por la puesta en escena. Este tempo atañe a la rapidez de la dicción, al vínculo entre texto y gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación, a la segmentación de la fábula y de la representación de los acontecimientos, al espacio entre escenas y cuadros. Este ritmo (...) es el elemento más sensible de la percepción del espectáculo: de él depende la impresión de una puesta en escena (...)” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, pág. 428 y 429)

En pocas palabras, atendiendo a la detallada definición de Pavis, el ritmo depende y se construye por la abundancia o ausencia de elementos escénicos de todo tipo, que se reiteran periódicamente. Y sí, como sostiene Pavis, es el elemento que más incide en la manera como el espectador percibe un espectáculo. Estas alteraciones y sucesiones rítmicas pueden ser deliberadas o casuales en una puesta en escena.

Para el caso que nos ocupa, el ritmo en *Bululú*, se estructura a nuestro parecer a partir esencialmente de la acción: cada cuadro, cada número que los personajes acometen, se construye en una sucesión precisa de trabajos actorales que reiteran gestos determinados, *gags* precisos del *clown*, miradas

tejidas entre los personajes y expresiones vocales – rara vez textos – que alternan pausas necesarias para la concatenación de acciones: “El actor bailarín se vuelve ritmo no solo a través de movimientos, sino a través de una alternancia de movimientos y reposos (...)” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 325) y, al menos dramáticamente, esto se evidencia en el espectáculo que estamos analizando, en la sucesión alternada y concatenada de momentos cómicos, incluidos gags físicos, momentos dramáticos – casi trágicos – y situaciones dulces, enternecidas, cándidas. “El secreto de un ritmo-en-vida (sic) (...) radica en las pausas. Esas no son estáticas sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción se termina y se detiene por una fracción de segundo creando un impulso que es el impulso de acción sucesiva. (...) energía en el tiempo”. (Ídem 325)

Entonces, en esta obra, en *Bululú*, esta sucesión dramática de elementos cómicos, trágicos y cándidos, separados por esas pequeñas pausas, constituyen – como Barba señala – transiciones, mutaciones de la acción que permiten que la atención del público jamás decaída y construya su vínculo con la escena, de manera excepcional. Así entonces, la acción, merced a la transformación rítmica que promueven los clowns en escena, deviene en acción de ritmos sucesivos, con valor dramático:

Se destaca el ritmo de cada compañero afectado por la nariz el ritmo tiempo es muy importante para la construcción de la obra *Bululú* a pesar de que la obra puede ser silenciada a momentos y cambiada el ritmo, existe un ritmo que se lo lleva y parte desde el coro de la obra, es decir, desde la gran máscara (...) (Viteri, 2015, pág. 10)

Personaje (s):

Ya hemos dicho bastante, en párrafos anteriores referidos a otros temas, sobre los personajes de *Bululú*. Por eso trataremos de resumir algunos de los dichos, más unas pocas ideas complementarias.

Reiteramos la idea de que el personaje es quien ejecuta la acción construyendo con ello la dramaturgia de una puesta en escena, a la cual se suman elementos no específicamente teatrales como la luz, la escenografía, la música, entre otros tantos.

Así entonces:

- Los personajes de *Bululú* son payasos, son *clowns*, que sin embargo no producen únicamente acciones típicamente clownescas sino que están a medio camino entre la acción del payaso y la del personaje de teatro convencional.
- En esta obra los *clowns* se construyen sobre la base de un depurado trabajo corporal, primero en cuanto a estructura física y después en tanto construyen una gestualidad⁵⁴ enormemente expresiva que hace innecesario el texto en la mayoría de situaciones y momentos de la obra.
- Los personajes – *clown* de esta obra no se diferencian, en su apariencia física, en su vestuario y gestualidad, de otros *clowns* que puedan verse, pero su función dramática sí es distinta a la de otros payasos, en tanto no construyen acciones *clownescas* que se cierran y concluyen en sí mismo, en números, partes o *gags*, sino que desarrollan una sucesión sintagmática profunda, por tanto, generan unidades de significación que se suceden y engarzan unas con otras, que le acercan a una obra teatral más que de clown.
- Siempre hemos pensado que una obra de teatro presentada ante el público, siempre narra en sí mismo de manera implícita cómo ha sido y cómo se desarrolló el proceso de trabajo del grupo, así como las relaciones entre los actores. El *clown* es una proyección payasesca del

⁵⁴ “(...) propiedades específicas del gesto (...) La gestualidad constituye un sistema relativamente coherente de formas de ser (de características) corporales (...)” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 245)

actor mismo, más que un personaje⁵⁵, por lo que en la obra – al conocer personalmente a los actores y parte de su historia – los clowns relataban metafóricamente estos dos elementos: por un lado su trabajo evidencia un acendrado proceso de investigación técnico y creativo, un importante proceso de entrenamiento en la técnica propuesta para construir la obra; y por otro sus conflictos y relaciones como actores dentro del grupo con un nivel de honestidad y autenticidad creativa que el público percibe y agradece, al punto que la obra hizo parte de ella a la hija real de la pareja de actores que participan.

Público:

Ya hemos precisado, en momentos anteriores de este texto, que en *Bululú* se promueve una relación particular de escena y espectador: primero en cuanto la propia técnica del clown apela permanentemente al público y a su reacción, y en segundo lugar porque esa reacción del público puede inclusive, modificar la estructura dramática de la obra, o cuando menos el matiz, el detalle de un gag, de un número, de una partitura escénica. No en vano Viteri sostiene que:

El espectador determina finalmente el sentido de la puesta, en este punto el trabajo del payaso está dado para que el público se involucre en la obra, sea parte de ella, se emocione y viaje con los payasos. No siempre este objetivo se logra pero es una premisa, que si el niño llora en escena, que si se prende un celular, que alguien llegó tarde, que si hay un enfermo en la sala, el público determina el ritmo y la construcción del gag, y bueno desde este punto esencial lo cultural antropológico (...) (Viteri, 2015, pág. 11)

Jacques Rancière, afirma que la obra – el texto escénico – es un tercer elemento en la relación entre espectador y escena, entre público y personaje [Confrontar con (Rancière, 2010) págs. 20 – 21 y anteriores] que sin embargo es autónomo de ambos, del espectador y del personaje, pero que solo se instituye ante ambos, con lo cual estamos plenamente de acuerdo. Una obra, un montaje teatral, es en sí mismo independiente de quién la ejecute, aunque

⁵⁵ Revisar cita de Navarro en la página 98 de este mismo texto.

quien la observe y quien la lleve a la acción le den sus propias particularidades, eso es indudable, es más, cuando se trata de procesos de improvisación, la obra se constituye totalmente solo cuando es ejecutada improvisando ante el espectador, pero adquiere siempre una vida propia y autónoma de uno y otro, al punto que difícilmente recordamos – salvo excepciones – a los interpretes y ejecutantes del hecho escénico y mucho menos a quienes estuvieron en la función. Pero sí recordamos y vivimos la obra en sí.

Y es el aserto anterior el que permite que se produzca, en el espectador, una posibilidad de “emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación.” (Rancière, 2010, pág. 21) Tal vez aquí resida la esencia del teatro en general, y más aún del teatro contemporáneo que busca recomponer los límites y procesos del arte escénico: permitir que el público, gracias a la obra, se emancipe de ella y del personaje, reencontrándose consigo mismo. No más la cuarta pared aristotélica, sino, merced a la distancia propuesta por Brecht o a la inmersión cruel y sanadora anunciada por Artaud, el espectador por fin se libera a sí mismo. Creemos que estos presupuestos se cumplen cabalmente en la construcción de *Bululú*: no tiene la obra un fin espectacular en el sentido debordiano, divertir por divertir tan propio de la televisión y el cine, no.

Oscar Cornago, precisa aún más, usando ideas de Josette Feral, entre otros pensadores, que la única opción para que la teatralidad se establezca es la relación entre escena y público: “podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona —como caso excepcional se podría aplicar a un objeto— que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.” (Cornago, 2005, pág. 6) Esa mirada es la del espectador y esa persona que se exhibe en fingimiento es el actor, para el caso que nos ocupa, en *Bululú* este presupuesto se cumple de manera absolutamente consciente y deliberada, merced a la técnica del clown que exige radicalmente que la relación entre escena y espectador sea

un elemento esencial, compositivo, metodológico y técnico de la obra que miramos.

El montaje que nos ocupa, claramente busca ubicarle al espectador en la situación de un ente parte del proceso, no solo en cuanto a su reacción producida por la apelativa recurrente del clown, sino porque la misma técnica – como señalábamos antes – distancia al público de la escena llevándolo a su reconstitución, a una relación consigo mismo, con su soledad, con su abandono, con su angustia temporal, con el viaje devenido metáfora de la vida en la cual todos estamos inmersos.

Teatralidades de Bululú:

Hemos explicado antes, en este mismo texto, que al analizar la teatralidad, o las teatralidades para ser más precisos, de un montaje teatral nos fundamentaremos en los “principios que retornan” que enuncia Eugenio Barba en varios de sus textos. Y que el esfuerzo que haremos es ver cómo estos principios se evidencian en diferentes momentos de la puesta en escena.

Partiendo siempre del trabajo del actor, intentaremos ver cómo el uso de estos principios en una puesta en escena, se van dilatando – para usar otra vez términos de Barba – hasta teñir a todos los componentes de una puesta en escena.

Usaremos estos principios sobre todo porque creemos que la propuesta de Barba, es una clara herramienta de trabajo, son “indicaciones útiles” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 8) para desarrollar el trabajo del actor. Ahora bien, siguiendo la analogía que Vicente Revuelta desarrollara y que reseñamos en las páginas antes mencionadas de este texto, esos principios, esas indicaciones útiles se dilatan desde el actor como centro del trabajo teatral, hacia todos los niveles de la puesta en escena.

No queremos decir con esto que si el principio de las oposiciones se da en el trabajo corporal y extra-cotidiano del actor (todo proceso escénico es irreductiblemente extra-cotidiano) este debe ser igual, una transferencia, un reflejo en los demás componentes, signos y expresiones de una puesta en escena. Más bien es que si podemos analizar un principio como este en el trabajo de la actuación, del actor, del hacer, se puede analizar este principio también en otros de los elementos que componen un hecho escénico y su correlación. Y es ese el camino que seguiremos, lo otro, probablemente, sería más útil como una metodología de montaje antes que de análisis.

Por fin, como resultará obvio, en el análisis de las teatralidades con seguridad aparecerán elementos dramáticos, por lo que siempre intentaremos cruzar las perspectivas que hablen sobre teatralidad, con lo que ya hemos escrito sobre las dramaturgias de una obra. Es decir, para alcanzar la totalidad del análisis que pretendemos abarcar, se logrará solo si asumimos el estudio de las teatralidades y las dramaturgias como correlatos del uno en el otro, así esto no se cumpla, lo cual siempre nos permitirá alcanzar la comprensión del hecho escénico, de la práctica escénica que es lo que buscamos.

Actor (es):

Valga insistir: a nuestro criterio el centro, eje y generador primero y último del hecho escénico es el actor ante un espectador – de este último ya hemos hablado antes –: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 1997, pág. 1). Un actor, un espacio, alguien que mire y el hecho teatral surge, Cornago precisa un poco más (ver cita de la página 58 de este mismo texto) al señalar que quien es mirado comete un acto de “fingimiento” de “engaño”. Para ajustarnos más al cuerpo categorial que estamos usando, diríamos nosotros que lo que el actor hace es siempre un comportamiento

extra – cotidiano (en el sentido de Barba), comportamiento diferente y del cual es totalmente consciente, así cuando este comportamiento es reconocido y observado por el espectador, se instituye la teatralidad.

Es necesario entonces instituir la diferencia entre actor y personaje y por qué uno es analizado dentro del campo de la dramaturgia mientras el otro pertenece al mundo de la teatralidad. El personaje, tal como lo entendemos pertenece al mundo de la diégesis, de la fábula de una obra, mientras que el actor es el vehículo, el soporte material de expresión de ese personaje en el mundo del discurso escénico real, en el mundo de la puesta en escena:

...una nueva visión del personaje (...) ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción, variando de la forma 'amorfa' del **actuante*** (sic) (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del **actor*** (sic) (estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra) (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 13).

Entonces, cuando trabajamos sobre el personaje lo hacemos sobre ese ser que pertenece a la estructura narrativa profunda, propia de la obra, a las funciones que como ser ficticio asume y transmite, mientras que hablar del actor nos lleva a considerar cómo ese personaje ha sido llevado al hecho escénico, fácticamente, en la práctica por un actor determinado: "El actor es un artista (sic) presente sobre el espacio escénico, cuya misión es actuar y hablar en un universo ficcional que él construye o contribuye a construir" (Ubersfeld, 2002, pág. 14) pero como bien señala Ubersfeld, el actor construye ese universo ficcional del personaje, de la diégesis, no está en la escena para que sea evidenciado él, eso puede ser universo del performance, en el mundo del teatro no cabe el actor mostrándose a sí mismo, sino a una entidad ficcional que puede ser llamada personaje, ser o fuerza motriz de la acción (si la correlacionamos con el conflicto).

Así entonces, en este apartado de la investigación, nos enfocaremos en analizar cómo los actores, que dieron vida a los personajes de *Bululú*, realizaron su trabajo a la luz de los preceptos barbianos, cómo asumieron la construcción ficcional de los personajes de la obra y su eficacia dentro de la

puesta en escena y cómo ha funcionado su relación. Esto no implica, necesariamente que tengamos que discernir sobre todos y cada uno de los principios definidos por Barba – antes ya señalados – sino que trataremos sobre aquellos que creemos pertinentes a la obra, al análisis, al trabajo realizado por los actores y a nuestras necesidades investigativas.

Bajo lo expuesto entonces, es necesario hacer una precisión más, que ya hemos señalado: el trabajo de los actores tiene, para este caso, también la marca de una técnica de actuación – creación precisa que le da sentido: el clown. Ahora bien, también es necesario recordar que Mano 3 no es una compañía de Clown, es un grupo de teatro en cuyo devenir se acercó al payaso como una forma más de asumir la escena, como una manera de investigarse a sí mismos como actores.

Ahora bien, es evidente que el grupo parte de dos tipos de entrenamiento. El primero, un entrenamiento general:

Asumimos una formación al interno del grupo, que plantea un recorrido específico que permite a sus integrantes un abordaje de la escena de manera cabal y pulcra; se estructura un training al interior del grupo que es básicamente el recoger y mezclar las experiencias actorales de los integrantes, con diferentes otras fuentes de autores, directores y teóricos escénicos. (Sanmartín, 2015, pág. 5)

Este entrenamiento general se sustenta “en técnicas corporales venidas desde la Antropología Teatral” (Sanmartín, 2015, pág. 4) así como otras, que conforman el corpus referencial de Mano 3. Deducimos por tanto que este entrenamiento se sustentaba en los mismos principios estructurados por la Antropología Teatral y que ahora estamos usando como categorías analíticas. Y, por supuesto, es evidente que en el trabajo de los actores en *Bululú*, es totalmente posible mirar cómo están presentes en sus cuerpos los principios de danza de las oposiciones que les permite exacerbar el tono muscular y relajarlo en otras partes al modo de “manis y queras” propuesto por Barba produciendo una acendrada dilatación corporal; el equilibrio precario – sobre todo en el clown de Paúl Sanmartín – quien siendo el personaje más dinámico

y que mayor cantidad de *gags* físicos tiene en la obra usa frecuentemente de este recurso, incluso como elemento de suspenso actoral; la danza de las miradas que instituye el vínculo y la relación de los actores entre sí, pero sobre todo con el público, pues el proceso apelativo que el *clown* exige del actor hacia el público, con frecuencia en este montaje se da a través de la mirada, una mirada cómplice inclusiva que hace al espectador y su reacción partícipe de la escena. Y por supuesto las omisiones, la selección precisa de gestos, movimientos, actitudes, emotividades que los actores han escogido para producir la puesta en escena, una puesta en escena pulcra, limpia, delicadamente construida que ante todo puede verse en el solo al que Karla León nos invita junto a su muñeco, pulcritud de la acción que no siempre es propia del *clown* debido a su componente improvisado, pero que aquí es cabal.

Pero también hay un entrenamiento específico, referido a la puesta en escena concreta sobre la cual se estaba trabajando: “El *training* en un momento del proceso se dirige a lo que el proceso de construcción del proyecto de montaje requiere, el entrenamiento varía y se lleva hacia el levantamiento de material que será utilizado en el montaje de la escena.” (Sanmartín, 2015, pág. 5) Para este caso el entrenamiento fue precisamente enfrentarse, dominar y usar solventemente la técnica del *clown*, del payaso en el puesta en escena:

Para la obra *Bululú* el entrenamiento es muy puntual y divertido; no hay una construcción del personaje, pues, el payaso ya es un personaje que entra con su lógica a un espacio y tiempo construido desde la circunstancia y muchas veces desde la provocación del accidente, el actor antes de la obra se prepara, soltando su juego interior frente a cada situación; así, podrá intervenir desde su lógica en otros espacios. Por supuesto, la nariz es una máscara y eso hace que ya tenga un elemento en sí mismo, a través del cual expresarse. (Viteri, 2015, págs. 9 - 10)

Es evidente entonces, que el mismo clown es el que le dota de pre – expresividad y de extra – cotidianidad a los actores y a la obra misma de *Bululú* como a las situaciones, si a esto le sumamos la ya analizada particular forma de plantear el tiempo dentro de un no-lugar como hemos visto, la puesta en escena se constituye en un conjunto claramente engarzado de partes y

momentos orientados, como decíamos antes, no tanto a promover la diversión pura en el espectador – que no es que no la haya – sino ante todo la reflexión sobre lo que ahora acontece en la sociedad y el mundo.

Puesta en escena:

La puesta en escena, tal como la estamos asumiendo para este análisis, se referiría a los elementos no específicos y propios del teatro, de la escena. Dicho desde la perspectiva inversa, si nos acogemos a las definiciones que ya hemos reseñado en este texto de Brook, de Grotowsky antes sobre lo que es el teatro y a la perspectiva de Cornago sobre la teatralidad, lo específicamente teatral es esa relación que establecen en un espacio el actor – personaje con un espectador. Todo lo otro no es específico del teatro: las luces, la escenografía, el vestuario, los objetos, la música y el sonido, el maquillaje, el baile, las maquinarias escénicas entre tantas otras cosas, no son solo teatrales, existen y son parte también de los lenguajes a los cuales otras artes acuden.

Y, además, si asumimos la terminología dramática en un sentido amplio, la actuación, el rol de la actuación y de los personajes que emanan la acción dentro de la diégesis, pertenecerían al mundo de la dramaturgia, del tejido de acciones y cómo este ha sido obtenido en el montaje, más que a la puesta en escena.

En definitiva, cuando nos referimos a la puesta en escena, nos importa más estudiar los componentes no específicamente teatrales que se evidencian en el montaje de una obra: cómo se han tejido, en este caso, los lenguajes visuales, sonoros, sensoriales presentes en un espectáculo teatral.

Todos los elementos teatrales aportan a la construcción de la obra en este caso, iluminación, vestuario, escenografía, banda sonora, en especial la relación con el espectador, esta relación determina el desarrollo de la misma, cambia o hace que permanezca la propuesta de los payasos. Y se estructura con canales de comunicación en el acto mismo. La mirada, la complicidad, la intervención dinámica del espectador. (Viteri, 2015, pág. 9)

Pero no todos los elementos que pueden analizarse en un montaje serán considerados, para el caso de *Bululú* omitiremos algunos que no consideramos relevantes como se verá. Con esta lógica, nos parece particularmente relevante analizar el papel que los objetos han tenido en la puesta en escena.

Primero sin embargo, necesitamos determinar el sentido de uso de la escenografía en *Bululú*, para con ello clarificar posteriormente el uso de los objetos. Veamos: ¿es determinante el uso de la escenografía en esta puesta en escena? La respuesta es no, al menos no de la escenografía que evidentemente está en el espacio. Hay un banco, quizás el más importante elemento escenográfico presente, porque al ser el banco de la estación de trenes por la cual transitan los tres personajes, marca el otro elemento de escenografía no visible, pero que los personajes construyen: la estación misma y los rieles del tren. Siempre en una estación los bancos de espera están cerca, muy cerca a veces, de la calzada por donde los rieles llevan a los vagones y su gente. Entonces este banco, sobre el cual ocurren una cantidad muy importante de las acciones de la obra, no tiene solo el sentido denotativo inmediato que sugiere, no; marca el centro del espacio, pero sobre todo señala hacia el proscenio el sitio por el cual los trenes pasan y no puede ser invadido a riesgo de ser atropellado por la locomotora.

Entonces, irónicamente el banco marca hacia delante de él un límite espacial para los actores, pero al tiempo es un límite que se rompe frecuentemente por la búsqueda que los personajes – clown hacen de ese público que está más allá del proscenio, es decir más allá de las rieles que espacialmente no pueden invadir. Y los trenes llegan; en no menos de tres ocasiones, los *clowns* escuchan el tren que se acerca, lo esperan y cuando están por tomarlo, algo sucede, alguna desgracia, un gag, una “tragedia” comedida les sobreviene impidiendo que suban los escalones que les saquen del encierro que tienen y concluya con ello el motivo dramático, suceso que jamás ocurre por cierto.

Así, la simpleza del banco ubicado al centro del escenario, marca el espacio diegético – la estación del tren y las rieles – pero también el punto de origen y llegada de las acciones, como el referentes desde el cual el clown establece el vínculo con el público. Y marca, asimismo, un eje capital de desplazamiento de los actores, de forma horizontal, entre los extremos del escenario que es el circuito de desplazamiento más recurrido puesto que es igualmente el que marca las entradas y salidas, frecuentes por cierto. Raramente los personajes usan el escenario en profundidad, en el eje vertical, el banco en su extensión entonces señala también la ruta más común de desplazamiento del trabajo actoral.

Dicho esto, son los objetos el otro componente clave tanto de la visualidad de la obra *Bululú*, como de la dramaturgia de la puesta en escena. Parecieran no ser muchos, pero un nutrido grupo de objetos pueblan el universo ficcional del montaje: una gran sombrilla de tela colorida; maletas, por supuesto, depositarias de un bazar completo de pequeños chismes y artilugios antojados casi mágicos, al menos nos hacen sentir eso; una pequeña bicicleta que usan estos payasos errantes, escapados de su caravana; un títere de delicada factura, en fin.

Lo cierto es que cada objeto, es evidente, ha sufrido un detallado proceso de trabajo por parte de los actores; primero para dominar el objeto, luego para encontrar en él toda su panoplia de posibilidades expresivas que le sean propias o innaturales, después para volverlo parte de sí mismo, del cuerpo del actor, de su gestualidad. Esto provoca con frecuencia, que la aparición del objeto en escena no sea un hecho casual y que quede desapercibido, no, el surgimiento del objeto cualquiera en escena permite a veces un número completo, como el del títere que realiza Karla León como ya hemos señalado; o, cuando menos, produce un *gag*, un chiste, una integración al encadenamiento de sucesos.

De tal forma, que cada objeto usado adquiere una cualidad expresiva supremamente necesaria para conformar el conjunto completo de

posibilidades de enunciación del trabajo, que nos remiten a un mundo mágico del payaso, en el cual todos quisiéramos estar, un mundo lleno de fantasía, de sueños, de vitalidad; pero también un mundo triste, solitario a veces, donde el frío objeto inanimado – que cobra vida por el arte del nariz roja – es el único acompañante que tiene el *clown*, deviniendo otra vez, en metáfora de la contemporaneidad donde nosotros tristes payasos de nuestro particular circo, a veces solo encontramos acompañamiento al poblarnos de objetos inútiles que nos crean el simulacro del encuentro con otro, por supuesto sin tener la imaginación y la capacidad de estos actores para de verdad dar vida a todo lo inanimado que nos envuelve, signo brutal de la escisión que vivimos hacia los demás.

Y, por otro lado, como ya afirmamos, el objeto es también pretexto dramático para construir unidades de acción, unidades significantes del texto escénico, escenas o cuando menos gags físicos o dramáticos de diferentes momentos de la puesta en escena. Esto denota que todo el trabajo realizado sobre el objeto, seguramente requirió un entrenamiento profundo por parte del grupo; no es mero artilugio burlesco malabarista, sino que asume sitios significativos con profundo valor dramático, en cuanto permiten la sucesión, concatenación y progresión de acciones; dibujan un universo de vida del personaje clown: como la sombrilla para Rocío Pérez, el títere para Karla León o la maleta para Paúl Sanmartín. Pero quizás es el solo que Karla León realiza en torno a su hermoso títere, del cual antes ya hemos hablado, el mejor ejemplo de cómo un objeto motiva en el *clown* todo un desarrollo dramático de acciones, de emociones, de vida en relación con el público, un mundo de significaciones que no es otro que el del universo ficcional y mágico que le puebla al actor – personaje.

La banda sonora, sobre todo en su relación con acciones que suceden, es también un elemento a destacar. La música usada, recurrentemente, tiene el tono entre festivo y melancólico de las bandas y la sonoridad populares de ciertos sitios de Europa. Es inevitable pensar en Kusturica y el rico uso que él ha hecho de ese recurso, al punto de haber creado una banda de aquella

dulce, alegre – y triste a la vez – musicalidad de los gitanos del este de Europa. Música que acompaña, ritmando el trabajo corporal y dramático del clown. Pero, quizás es el momento de la llegada de los trenes, el instante más determinante de la banda sonora en el montaje. En estas escenas la acción se traslada, de hecho, al sonido del tren; primero lejano, cada vez más cerca, su aparición altera totalmente el transcurso de la escena, transforma ineluctablemente la acción de los personajes y provoca una muy precisa partitura de relación entre los actores entre sí y entre ellos y el tren que inunda todo con su sonido; además está decir que el tren físicamente nunca aparece, la evidencia de su presencia es el sonido que emite. Cada *clown*, en un preciso juego de miradas, se increpa o invita al otro a salir, a irse para abandonar el encierro; con esas mismas miradas, junto a la creciente presencia del tren, nos anuncian el próximo e inminente arribo; con esas miradas se preparan y se despiden del público, ya se van, ya parten; con esas mismas miradas ven con azoramiento la también inevitable partida del gusano metálico que volvió a dejarles lejos de su caravana, porque algo sucedió y no pudieron tomarlo. Al sonido, como queda evidente en este caso, se ha trasladado toda la acción, que termina incidiendo en la composición de los sucesos de los personajes, al punto de que cada vez que el tren parte sin llevarles, nos sobreviene el miedo, el susto de qué sucederá ahora que la acción vuelve con todo su peso a ser solamente responsabilidad de los clowns en escena.

En definitiva, como hemos ido viendo, es indudable que *Bululú* constituye un complejo y completo sistema de signos, expresiones, apelaciones y estéticas que funcionan adecuadamente, como un todo, para provocar una puesta en escena, un montaje, sustentado en un muy acertado trabajo técnico actoral, que merced tanto a los recursos de montaje, como a los de la puesta en escena, van construyendo una dramaturgia sobria, clara y seductora, para mostrarnos una obra de teatro profundamente bella, motivante y de una solvencia inmensa. Lástima, quizás es un sino del teatro de la ciudad, que al final este tipo de obras no persistan en cartelera y se limiten a un número relativamente escueto de presentaciones.

3.2 “Aunque jamás toda la verdad puede ser dicha”: Teatro del Quinto Río

3.2.1 ¿El quinto método?: Características de su trabajo

Hay varios componentes claves del quehacer del grupo: entrenamiento, análisis textual – conceptual, construcción de personajes, el tratamiento de la acción, la dramaturgia espectacular, precisión en las puestas en escena, las obras de Isidro Luna, y otros tres componentes aportados por Luna mismo: ser un teatro de tesis, un teatro de director y un teatro de actores.

El entrenamiento fue surgiendo paulatinamente, de acuerdo a las necesidades del colectivo. Ante la realidad de haber juntado a actores, entre sí desconocidos en las tablas para el primer montaje de *El murciélago doble*⁵⁶ (Lizbeth Cabrera, Ma. José Alvear quien le sustituyó luego, Pancho Aguirre y Andrés Vázquez) el entrenamiento en primer término se centró en desarrollar un “contacto” – así le llamábamos – estrecho entre los tres actores. Partiendo de la cadera como eje, se promovían evoluciones detalladas y precisas de la gestualidad total del cuerpo, mientras se repetía un texto de entrenamiento cualquiera, primero como un trabajo del actor sobre sí mismo y luego en relación con los otros. Este proceso podía llevar indistintamente a la quietud y luego de nuevo al movimiento, buscando que la percepción que se tenga del otro sea constante y precisa, mientras que también se desarrollaba la escucha, la incitación – respuesta y la composición colectiva. Todo ello, por supuesto, generaba innumerables situaciones dramáticas o escénicas, con esbozos de conflictos, que con frecuencia alcanzaban altas notas de intensidad y dinamismo.

⁵⁶ La obra tendrá en total tres versiones entre el 2008 y el 2011 que se muestra por última vez. La primera con Lizbeth Cabrera, la segunda con Ma. José Alvear y la tercera con Mabel Petroff.

No es menor, en este proceso, la exigencia que teníamos de no racionalizar lo que sucedía y menos el cómo debía suceder, es decir, era fundamental que lo que ocurriese durante el entrenamiento permita una conexión integral entre el cuerpo, la psiquis, las emociones y la mente del actor, pero en un proceso que no fuese prefigurado sino que se iba desarrollando en el transcurso de cada sesión, siempre teniendo al movimiento como eje detonador. En esa perspectiva desarrollamos lo que denominamos un entrenamiento psico – físico – dramático, es decir, un entrenamiento que partiendo del movimiento y de la intensidad física, a través de la voz y el encuentro con el otro desarrolle profundos espacios y respuestas psico – emotivas, produciendo a la vez innumerables situaciones dramáticas o, cuando menos, situaciones de conflicto entre los participantes. De tal suerte que en una misma estructura de entrenamiento teníamos un proceso físico exigente para los actores – no solo como desarrollo de su capacidad corporal sino para preparar el cuerpo para cualquier condición que la escena plantee – el entrenamiento de la voz en todas sus tesituras e intensidades posibles, entrenar el contacto con los otros, aflorar sin racionalismo de ningún tipo las emociones que el cuerpo encierre y que surjan del contacto; entrenar situaciones escénicas posibles tanto personales como conjuntas y los ritmos, trayectos y condiciones que estas necesiten.

Con mucha frecuencia se desarrollaban estados no ordinarios de conciencia⁵⁷ en los actores. La intensidad psico – motriz – sensorio – dramática del entrenamiento provocaba que los actores distorsionaran sus capacidades, siempre dentro de un ambiente controlado, su percepción de sí mismos, del otro, del tiempo, del espacio. Muchas veces resultaba que ellos creían que el

⁵⁷ Los estados no ordinarios de conciencia han sido ampliamente estudiados por la Psicología Contemporánea. Quizás quien más y mejor los ha descrito es el psicólogo norteamericano, de origen checo, Stanislav Groff quien los define – parafraseándolo – como estados donde la percepción del tiempo, el espacio y de sí mismo es diferente a la de un estado normal. Y van desde los estados generados por la meditación, el deporte hasta los que se generan por el consumo de plantas enteógenas o por medicación y los estados extáticos. El libro de Groff que mejor los describe es *La tormentosa búsqueda del Ser* escrito con su esposa Cristina.

entrenamiento había tenido una duración muy breve cuando había estado cercano a las dos horas. O en su defecto que encontraran en la relación con el otro, en sus rostros, imágenes o rostros de otras personas en un proceso difícil de explicar, que no tenía además, otra consecuencia que no fuese la intensificación de la experiencia y de la relación.

El entrenamiento era independiente de la puesta en escena, sin embargo, cuando ya se enfrentaba un montaje concreto, este mismo esquema se trabajaba pero ya no partiendo del actor, sino desde el personaje construido – exigiendo al actor la conservación del personaje en todo momento – para profundizar el conocimiento del actor sobre su *alter*, como la relación estrecha entre personajes. Regularmente al exigir cada vez más la presencia del personaje en el trabajo cotidiano y al lograr que el actor se ubique en él frecuentemente, este personaje iba adquiriendo ribetes arquetípicos. Nuestros diálogos en torno a las ideas arquetípicas de Jung, Mircea Eliade, Groff mismo y en general sobre mitología y los posibles referentes arquetípicos que de ellas provenían y podían estar activándose en el trabajo, eran frecuentes y una parte importante del trabajo, en este punto, se centraba en intentar comprender cuánto el arquetipo que cada personaje encerraba podía ser asumido y entendido por el público, o qué se activaría en el público a partir de estos procesos.

Por otro lado, el entrenamiento giraba en torno al manejo escénico y expresivo de objetos, incluidos elementos del vestuario, que permitiera un uso preciso, expresivo y detallado de los objetos en la escena, de forma tal que todo aquello que estuviese presente en la escena, sea en función no solo de la visualidad de la obra, sino de sus conflictos y del personaje. Objetos que tenían un sentido dinámico, no pasivo, es decir, no como complemento decorativo del personaje. Es más, los objetos – todos los que se usaban – se iban cargando por el trabajo sobre ellos precisamente, de un sentido simbólico por un lado: dejaba de ser el objeto en sí para representar al propio personaje, sobre todo ciertos objetos eje del trabajo. Y por otro lado el actor lograba

condensar, depositar en el objeto sus emociones o, dicho de otro modo, el objeto se volvía un ancla mental que le permitía al personaje arribar a una determinada emoción, la contenía, la motivaba y la expresaba también en su uso. Y, por supuesto, esta labor terminaba generando material, a modo de secuencias objetuales en este caso, que el actor usará posteriormente en el montaje como ocurría.

Cuando se iniciaba una puesta en escena, se hacía un detallado **análisis textual- conceptual** de la obra a ser montada. Primero por las peculiaridades de las obras de Luna: raramente tienen una fábula evidente, no suelen tener acotaciones explícitas sino implícitas, con frecuencia tampoco ofrecen una ubicación espacio – temporal de la acción lo cual les vuelve obras opacas, pero a la vez, dejan todo el espacio posible a la construcción de la dramaturgia actoral y de la dramaturgia de la puesta en escena por parte del Director. Lo cual nos exigía un detallado proceso de análisis textual que implicaba la división del texto en unidades de acción, nominación verbal de estas unidades, desentrañamiento de las acciones propuestas, caracterización de personajes a partir de los indicios textuales, enlazamiento de las unidades entre sí – puesto que raramente conservan esta característica en las obras de Luna, lo que generaba una meta dramaturgia escénica sobre la dramaturgia textual propuesta. Más adelante detallaremos un análisis pormenorizado de la dramaturgia de Isidro Luna.

Ahora bien, este trabajo tenía severas consecuencias prácticas en la puesta en escena: discusiones amplias que se fomentaban sobre el estilo, la situación contextual en la cual la obra iba a mostrarse, la visualización primaria de las escenas, pero sobre todo proveía de material temático para la construcción de secuencias físicas de movimiento, de secuencias rítmicas y de coloraturas precisas para el trabajo actoral. Este proceso que Andrés Vázquez ha dado bien en llamar '*training mental*' es el resultado del constante diálogo que, en torno a las obras, sus temáticas, las realidades del país, del mundo siempre ha mantenido Quinto Río, como una parte sustancial de su trabajo. Un camino

de verbalización de procesos, incluso conceptuales y teóricos con frecuencia, que, sin embargo, tenía profundas y señaladas consecuencias en la acción que luego se verificaba en el escenario.

El siguiente paso era la **construcción de personajes**, extenso proceso, sobre el cual se volvía con frecuencia incluso ya estrenada la obra. Se usaban técnicas estrictas y detalladas. En el trabajo de mesa se encontraba material que permitiese identificar al personaje con un animal, objeto o planta, que eran estudiados detalladamente; nunca dicha selección se fundamentaba en características psicológicas del personaje en relación a la planta, objeto o animal, sino siempre por las imágenes y particularidades físicas de uno y otros. Luego de ello el actor integraba físicamente, corporalmente, las características de este objeto, animal o planta los cuales se constituían en la base de la construcción del personaje. Este desarrollo podía ser extenso en el tiempo y paulatinamente permitía incorporar – una vez que toda la estructura física del personaje fuese definida – características gestuales, comportamentales, *tics*, entonaciones vocales, reacciones y acciones concretas del personaje. Frecuentemente el actor “escribía” corporal y espacialmente una biografía de su personaje, mediante secuencias de circuitos que, en cada punto del mismo, proveía de un movimiento o acción que resumiera el instante de la vida del personaje que estaba siendo relatado – no fabulado – cuya unión surtía una vez más de secuencias de movimiento a ser usadas en la construcción de la puesta en escena, la misma que es entendida como una secuencia de acciones⁵⁸.

⁵⁸ Hacíamos una diferenciación clara entre una secuencia de movimiento y una secuencia de acción: las primeras no tenían un sentido narrativo específico, habían nacido de motivaciones vinculadas a la obra o al personaje pero no a la historia o a la fábula a ser narrada, por tanto sus movimientos componentes pueden ser usados – sumados a los de otras secuencias – para construir la secuencia definitiva de montaje o secuencia de acciones. Mientras que la secuencia de acción se construía específicamente para una parte de la obra, incorporaba la estructura del personaje, su vestuario, secuencias de objetos, secuencias de movimiento y/o circuitos de desplazamiento, las intenciones de voz aplicadas al texto y tenía como función desarrollar un relato que nos interesa en la obra – sea o no parte de la fábula – y se generaba, al modo de la edición cinematográfica, tomando partes de todas las secuencias disponibles o proveyendo de nuevo material circunstancial nacido al momento del montaje mismo. Esta secuencia de acciones final, de montaje, debería sufrir la menor cantidad de modificaciones posibles durante las funciones para garantizar la limpieza, precisión y nivel del espectáculo, aunque sus intensidades varían según cada función.

Ahora bien, en el oficio de construir un personaje en todos sus niveles (físico, psicológico, emotivo, gestual, sexual, relacional, etc.) se estableció un espacio – podía ser virtual o real – de paso, de camino entre el actor y el personaje, que a la vez era un espacio entre afuera y adentro de la escena, para usar términos de Barba: un espacio entre la pre – expresividad y la expresión. Y como casi todo momento de paso, transitivo, era un componente ritual en el trabajo del actor sobre su personaje. Por supuesto un rito laico, pagano, profano, de ninguna manera sacralizado en el sentido religioso, muy personal de cada actor – podía ser muy breve en ocasiones – que le permitiese a cada actor asumir el personaje, justo antes de entrar en la escena, y prepararse para ella, lo cual producía profundas conexiones físicas, psicológicas, situacionales y dramáticas en el actor con respecto a la escena. Era el personaje, en pocas palabras, el asumir el personaje, justo antes de entrar en escena – a veces moverlo, confrontarlo con el otro, forzarlo a su aparición – el que constituía el camino y el recorrido del actor desde sí hacia la escena y la situación que esta exige.

Con todo este material a disposición del Actor y del Director, se enfrentaba **la puesta en escena**, la cual no necesariamente seguía el orden mismo del texto. Es decir no se comenzaba el montaje necesariamente por la primera escena y luego se continuaba en ese orden, sino se priorizaba las escenas que durante el análisis era entendidas como las más complejas para, a partir de ellas, estructurar la puesta en escena. Este proceso de montaje final, era más bien breve considerado en relación a todo el proceso anterior previo que hemos señalado.

En principio se creaba una estructura de montaje básica para toda la puesta en escena. Un esqueleto de secuencias de acción, como una urdimbre general, sobre la cual se iban tejiendo precisiones muy detalladas de movimiento, acción, texto, relación, ritmo y demás. Siempre hemos afirmado

que una puesta en escena es como un bordado, una delicada filigrana, de la cual el público percibe solo el resultado final – aunque los hilos, miles de ellos estén evidentes – pero es solo cuando se acumula puntada tras puntada que se obtiene el resultado final. En este esfuerzo final era muy importante, además de la verosimilitud del trabajo del actor, de su solvencia en el manejo del personaje, de una atención importante al texto, la generación de imágenes corporales – individuales o colectivas – que sintetizaran, que condensaran diferentes momentos emotivo – rítmicos, líricos, de la pieza, pero sin que estén aislados del relato general sino engarzados en él.

Paralelamente a este trabajo de puesta en escena se trabajaba con el diseñador de vestuario y escenografía, así como con el músico, siempre con la exigencia de que estuviesen vinculados en diferentes momentos al trabajo de los actores, que lo vieran, palparan, entendieran y solo ahí procedían a desarrollar el trabajo. En el caso específico de vestuarios y escenografía, decidíamos previamente una estética visual a la cual afiliarnos (cómic expresionista, ciencia ficción, minimalismo, suprematismo, etc.) desde la cual se partía, aunque el resultado final no fuese precisamente cercano a estos estilos, que se iban adecuando a las necesidades de la puesta en escena. Tanto los vestuarios, como la escenografía y la música, eran incorporados al tejido final de acciones solo cuando han sido probadas en la escena, durante los ensayos. Y esta misma lógica se llevaba al diseño gráfico de los materiales necesarios (afiches, programas de mano, tarjetas). Tras el estreno, con frecuencia se hacían jornadas de análisis, a veces luego de cada función para ir corrigiendo lo que fuese necesario.

El tratamiento de la acción resulta un elemento determinante en la construcción escénica del grupo. Con esto nos referimos al “hacer” de los actores en las tablas, en el hecho performado. El análisis textual del que hablábamos con anterioridad, era en esencia para descubrir en las obras de Luna, además de los referentes y ejes conceptuales, la sucesión de acciones que los textos proponen. Ahora bien, con frecuencia encontrábamos que las

obras de Luna proponen acciones que pueden ser abstractas, que pueden ser difusas y sin duda polisémicas. El esfuerzo que hacíamos en el grupo era desarrollar un posible universo de acciones en el cual el texto mismo de Luna, las acciones que encierra, fuese posible, tras lo cual en la relación actor – director nos dedicábamos a crear ese universo, esa situación, esa acción real donde el texto fuese posible:

...hay un texto dramático, a ese texto dramático le van sucediendo una serie de cosas: a ese texto dramático lo primero que se le pone es una especie de ‘mundo’ posible ¿En qué mundo sería posible que alguien diga esa frase? Es el primer paso para construir la dramaturgia de la puesta en escena. Lo hemos trabajado tantas veces contigo (refiriéndose al entrevistador) ¿qué te imaginas tú? ¿Y tú? ¿Y tú? La primera parte es la reconstrucción de intenciones explícitas del texto y del subtexto, eso es una parte muy técnica. Y luego viene eso de ‘pongamos un mundo posible’ ¿En qué mundo posible estos personajes dirían eso? Entonces se introduce un elemento de fantasía. (Luna, Sobre Teatro del Quinto Río, 2016)

Ese mundo posible, ese universo ficcional que se introduce en las puestas en escena – a veces sugerido por la misma obra como en *Última puesta de sol en el pueblo de Maravilla*, no es más que crear una situación al diálogo propuesto, por tanto un conjunto de acciones posibles en ese diálogo y por tanto generar una dramaturgia de la puesta en escena. Y por otro lado para hacer verosímiles los textos de las obras: “a través de esta fabulación, los actores lograban hacer verosímil el texto. Porque los textos de Isidro Luna, a veces, es difícil verlos como verosímiles” (Ídem)

Ahora bien, hay otra faceta en cómo Quinto Río enfrenta la acción. Es la acción en sí misma. Un asedio a la acción: una vez establecido el posible mundo en el cual la acción del texto fuese posible, buscábamos el “tono”, la forma precisa, las distintas maneras cómo esa acción podía ser realizada por el personaje y por el actor mismo, hasta encontrar aquella que nos era posible, pero ante todo encontrar – mediante el asedio a la acción – la forma precisa y el tono exacto que esta debía tener para alcanzar lo que queríamos decir,

quizás por eso es que cuando en cada montaje debimos sustituir un actor, ese proceso se pudo hacer sin mayores problemas, pues, se sabía con precisión qué se esperaba de él y cómo debía hacerse.

Esto nos lleva al siguiente elemento antes expresado como característica del Quinto Río: la precisión de la acción y del trabajo actoral, como de la puesta en escena. Ya hemos mencionado antes, en varios momentos, esta idea.

3.2.2 La discontinua persistencia: trayectoria de Quinto Río.

Ya, en la introducción de este texto, señalábamos que este sería un ejercicio de análisis participante, en tanto implica entender al grupo del cual el autor es y ha sido parte: Teatro del Quinto Río. Esto marcará ciertas particularidades respecto del grupo, a la hora sobre todo de entender la manera de trabajar de este grupo, sus supuestos estético – técnicos, como el análisis del espectáculo que haremos, para lo cual proponemos una variante: además del conocimiento propio que tenemos del grupo y para evitar citarnos, apelaremos a otras voces en ciertos momentos – las de Pancho Aguirre, actor del grupo; Andrés Vázquez, actor y el director que más obras ha montado con este grupo; y a Isidro Luna, el dramaturgo y motor de ... **Quinto Río** – sobre todo cuando se definan los distintivos del montaje a ser estudiado que fue dirigido por nosotros.

Hay dos momentos claros en la trayectoria de Teatro del Quinto Río, quizás se está viviendo un tercer tiempo que intentaremos esbozar nada más.

El grupo comienza en 1998 formado por Isidro Luna, Pablo Aguirre (actor y director de larga trayectoria, hermano de Pancho Aguirre) y Fidel Román, director y actor formado en la ENIT (Escuela Nacional de Instructores de

Teatro) de La Habana. Este período del grupo concluye hacia el año 2000, cuando se disuelve esa estructura original, quedando en el grupo solo Isidro Luna. Pero al no estar dentro de nuestro horizonte temporal, no nos detendremos demasiado en este período. Bástenos decir que desde un inicio se comenzó con dos claras definiciones que han marcado el devenir del colectivo: poner en escena obras escritas por Luna – la primera fue *El héroe decapitado* – la cual cumplió más de cien funciones; la segunda trabajar bajo los presupuestos del Teatro Antropológico como centro técnico – conceptual de su indagación.

Es Luna quien mantiene viva la idea de Quinto Río, como dramaturgo sobre todo, montando ocasionalmente obras escritas por él, con directores y elencos esporádicos. Recién en el año 2007 el grupo vuelve a reconstituirse con el núcleo esencial que hasta hoy lo conforma: Isidro Luna como dramaturgo, asesor y cumpliendo también funciones de gestión; Pancho Aguirre como actor, Andrés Vázquez como actor – director y Diego Carrasco como director y gestor del mismo.

En una siempre difícil realidad de trabajo, el grupo enfrenta dificultades enormes para encontrar un espacio permanente donde laborar, a diferencia de Mano 3 que tenía a su disposición el Teatro Popular de San Roque, logra construir un conjunto importante de puestas en escena que devienen icónicas para el grupo y para el teatro de la ciudad. *El murciélago Doble* – primer montaje de esta segunda etapa – *El hombre que se prende*, *La última puesta de sol en el País de las Maravillas*, *El Ángel Exterminador*, entre otras. Ahora bien, no solo Vázquez y Carrasco han dirigido estas obras, en dos ocasiones han sido invitados a dirigir al grupo otros directores (Bruno Castillo de México y Galo Escudero de Cuenca mismo). A la vez, con frecuencia han sido invitadas actrices diversas a participar de los trabajos, algunas de las cuales se ha intentado que formen parte del elenco, en otras ocasiones han sido solo actrices invitadas: Lizbeth Cabrera, María José Alvear, Mabel Petroff, Paola Guzmán, Angélica Vázquez, Priscila Jara.

Bajo la dirección de Carrasco y de Andrés Vázquez, se reinstituye la idea de realizar montajes de Isidro Luna – todas las obras antes mencionadas – y se desarrolla una forma muy propia del hacer escénico y grupal, característico de Quinto Río – sustentada en los principios del Teatro Antropológico en parte – pero que adquiere personalidad única en la labor del grupo (Isidro Luna lo llama ironizando con el nombre del grupo “El Quinto Método”) con particularidades muy específicas que luego serán detalladas, sobre las cuales han debido trabajar los otros directores que han sido invitados al grupo, cimentando una estética y una poética de Quinto Río. Al respecto Pancho Aguirre afirma:

En Quinto Río hay un buen entrenamiento, una buena preparación. Nos paramos con seguridad en las tablas. Y de ahí hay una visión estética que implica que cada obra va dando los datos de su resolución escénica, plástica si quieres. (...) Y también el Director va viendo lo que nosotros como actores vamos aportando en el entrenamiento.

Si quisiéramos definir, la parte propiamente estética, formal, podríamos decir que nos tiramos por el lado del expresionismo: a través de cierta deconstrucción, de cierta descomposición física, encontrar la expresión y acercarnos con ello, además, al arquetipo. Y con un fuerte matiz esperpéntico. (Aguirre Andrade, 2014)

Ahora bien, el Quinto Río también promovió otras actividades además de sus puestas en escena. El grupo estuvo involucrado de manera activa en el proceso de trabajo de creación de la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, proyecto que si bien lo lideró y llevó a buen término Diego Carrasco, contó con el apoyo, asesoría y participación de todo el grupo, sobre todo de Carlos Rojas. De hecho luego, la mayoría de los miembros del grupo fueron profesores de esta Escuela (Aguirre, el único que se mantiene en ese centro de estudios; Vázquez, Rojas y Carrasco ya no). Y posteriormente ha sido el mismo espíritu del Teatro del Quinto Río el que ha incitado la creación del Teatro Experimental de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, cuando Carlos Rojas fue su decano, con las mismas lógicas del grupo: montar

obras de Isidro Luna, teniendo hasta ahora a Andrés Vázquez como su director, y a Pancho Aguirre como uno de sus actores fundamentales.

También fue el Quinto Río el que tuvo un papel determinante en la realización de eventos como el Primer Festival de Teatro Cuencano, que intentó mostrar – precisamente en medio de los años que nos ocupan el 2009 – el pujante movimiento que entonces existía, produciendo obras, muchas de ellas, de dramaturgos cuencanos.

3.2.3 Isidro Luna: La distopía utópica

Sin embargo, es casi imposible cerrar cualquier análisis sobre Teatro del Quinto Río, sin dedicarle un espacio importante a analizar la figura, definitiva para el teatro de Cuenca, de Carlos Rojas y su heterónimo Isidro Luna. Es necesario aclarar que, sin embargo, el autor de este trabajo ha escrito reiteradamente sobre la obra de Luna y sobre Luna mismo, por tanto será inevitable repetir ideas antes ya expresadas, las que, para evitar la odiosa cita a sí mismo, serán expuestas de un modo diferente, en un texto distinto.

Entonces. Creemos que al teatro solo se le puede enunciar desde el teatro mismo, no desde la literatura, es decir, no podemos pretender entender al teatro y al hecho escénico, si no es desde la escena misma y no desde una perspectiva literaria tan traída a mano para tratar de entender toda realidad posible, pero, ese es otro tema. Lo mencionamos porque el trabajo de Luna como escritor de textos dramáticos podría entenderse y analizarse solo como un hecho literario, pero estaría incompleto y sin sentido.

Por otro lado con Carlos Rojas hemos esbozado la idea de que es posible determinar la dramaturgia personal de cualquier artista, en cualquier ámbito de cualquier arte. Nos explicamos: si la dramaturgia, entendida como pretendemos en este texto, es un tejido de acciones, todos los hechos estéticos cometidos por un artista permitirían comprender su dramaturgia, leer

su trayecto total, no solo sustentado en sus obras, sino en los hechos escénicos que estas provocaron, o en los hechos estéticos cometidos.

Así entonces, la existencia misma de Isidro Luna es un hecho que ocurre como un producto de su vínculo con el teatro, como un hecho estético, no literario en sí. Al fundarse el Teatro del Quinto Río, Carlos Rojas siente la necesidad de diferenciar su ya amplia labor intelectual (como pensador, como crítico de arte, como ensayista) de este nuevo esfuerzo puramente creativo, a la par de procesos personales de escisión voluntaria de sí mismo. Es ahí cuando surge Isidro Luna como el dramaturgo que va a escribir obras para el Quinto Río, es decir, quizás el primer acto teatral del grupo – aunque el público no lo sepa – es la creación del heterónimo, de Isidro Luna, de un personaje en definitiva, que es desde donde Rojas escribe teatro. Pero no es un mero gesto superficial, casi psicótico como se podría pensar o un devaneo estético vanidoso y vacío, no. El mismo Rojas ha repetido innumerables veces que Luna está ahí para decir lo que él no puede. Que Luna es en realidad un ser autónomo que le habita, desde cuya realidad escribe, no desde las ideas de Rojas. Entonces Luna construye su propia biografía, publicada de hecho en libros [Véase como ejemplo: (Proaño, 2003)] desarrolla un camino dentro del teatro, solo con ese nombre – mucha gente le conoce en Quito, por ejemplo, como tal – lo que le va dotando de una materialidad y una vida que escapan de su control. Entonces, volviendo a lo nuestro, la propia existencia de Luna es posible solo dentro del ámbito teatral y como un hecho teatral – estético en sí mismo.

La obra de Luna, aunque pueda ser leída, adquiere sentido en la puesta en escena. Es decir, no es un esfuerzo para ser leído sino para tener razón mayor en el montaje teatral, lo cual tiene asideros claros en la forma de escribir de Luna: la ausencia casi total de didascalias y acotaciones expresas, evidentes, tal como sucedía en el teatro griego, en el cual el texto del personaje incluye en sí mismo todos los elementos posibles de la acción. Más tarde, entre los siglos XVIII, XIX y XX, con la aparición del teatro burgués, del naturalismo y el realismo, así como con el teatro épico, las acotaciones muchas veces se

convierten en un texto aparte, imprescindible para ubicar en tiempo, espacio y relaciones las obras que se escribían. Quizás por eso, en oposición a lo anterior, es que el teatro contemporáneo vuelve a ser escueto, parco en acotaciones. Para el caso que nos ocupa, Isidro Luna, si bien es frugal en el uso de acotaciones explícitas, al construir textos para la puesta en escena como fin último – no para ser leídos como hemos insistido – desarrolla una construcción textual que posee acotaciones implícitas, que remite a temporalidades precisas, a situaciones claras, a épocas específicas – así sean solo diegéticas – y más aún y por sobre todo, remite a indicaciones de acción, por tanto dramáticas, extremadamente claras, las mismas que deben ser descubiertas, entendidas y expuestas por el Director, los actores y la puesta en escena.

Si pensamos que hay cuando menos dos tipos de didascalias: las que se refieren a la acción de los personajes por un lado⁵⁹ y por otro aquellas que se refieren a la acción de los elementos no específicamente teatrales⁶⁰ de una puesta en escena, ambas variantes son identificables, como acotaciones implícitas, en los textos de Luna, según hemos explicado, que permiten desarrollar el trabajo de acciones de los actores, en esa dramaturgia de la puesta en escena que exigen las obras del dramaturgo cuencano.

La inexistencia de referencias temporales, epocales, espaciales, históricas o sociales en la mayoría de sus obras, la falta de caracterización expresa de los personajes pero claramente determinable en los indicios⁶¹ del texto, la inexistencia de una fábula específica “como estructura narrativa de la historia” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 210), siendo posible correlacionar casi libremente una escena con otra en una suerte de estructuras dinamitadas, con muchos discursos posibles; se trataría más bien de obras

⁵⁹ Indicaciones de acción, de movimiento, de voz, de intención, de traslado, de relación con los otros o con el público, entre otras opciones.

⁶⁰ Acotaciones referidas a la luz, la escenografía, el vestuario, las máscaras, el maquillaje entre otros.

⁶¹ Con frecuencia en mis clases de Actuación uso el término *Indicio* para referirme a los elementos que debe poseer una puesta en escena o que están en un texto dramático escrito, que le son entregados al público para que éste pueda desentrañar el sentido que actores y director quieren dar a esa puesta en escena. Pavis sostiene una idea similar: “El índice (indicio) es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 272)

constituídas por diversos materiales dramáticos, que se ordenan en torno a personajes y situaciones. Se dirá que así se ha escrito el teatro postdramático y postmoderno, puede ser, pero en este caso es manifiesta la intención de Luna de permitirle al Director – Autor, que sea él quien complete la totalidad de la obra propuesta. Ese el sentido, además, de nuestra afirmación de que no es teatro para ser leído sino interpretado.

Y habiendo dirigido varias obras del dramaturgo cuencano, puedo asegurar que son todo un desafío de dirección que sin embargo arroja resultados de sumo interés para el público y para los actores. Al respecto Francisco Aguirre – seguramente el actor que ha actuado en más obras de Luna – afirma:

Hay para mí una cosa bien interesante en la dramaturgia de Isidro Luna, ya que hemos trabajado tantas obras de él: le llegas a entender la obra al momento que le creas otra dramaturgia, al momento que creas una lógica de acciones, de desplazamientos, en el espacio, cuando creas una dramaturgia escénica. (...) Al hacerle la otra dramaturgia, sin alterar una coma el texto original, le encontramos una verosimilitud para el espectador, de que esos textos son creíbles. (Aguirre Andrade, 2014)

Como elementos estilísticos que definan la obra de Luna, podemos señalar su filiación al teatro del absurdo, tal vez como la expresión mayor del sino de los tiempos en su trabajo, si consideramos que el existencialismo de la postguerra es el origen más contemporáneo del teatro del absurdo. Casi no hay obra de Luna donde el absurdo no aparezca, cuando menos en tres variantes posibles: en la construcción de las situaciones (*El murciélago doble*) en los personajes y su manera de ser (*Un pueblo llamado desesperación*) o en el uso y estructura del texto (*Pequeños refugios*) aunque puede haber mezclas de todas ellas (*El último presidente* y sobre todo *Pequeños refugios*). Luego, otro rasgo intrínseco de la dramaturgia de Luna es el sentido barbiano de su escritura, en tanto no busca “un teatro basado en la puesta en escena de un texto escrito con anterioridad (sino) un teatro basado en el *performance text* (*texto del espectáculo*)⁶²” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 73) o en otras palabras, a Luna no le interesa un “texto escrito (que) puede

⁶² Las cursivas son propias del texto original citado.

ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el *performance text* solo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido” (Ibídem: 73 – 74) al menos en lo que se refiere a las obras vinculadas a la relación de Luna con Teatro del Quinto Río, aunque esa pretensión él la tenga presente siempre y en todo momento: sus obras estarán completas solo cuando sean convertidas en *performance text*, en puesta en escena y eso pretenden ser, una incitación para puestas en escena, aunque esto demore tiempo para suceder, por la cantidad de obras de Luna ya existentes (más de setenta según nuestros cálculos). Ya explicamos, estructuralmente, cuáles pueden ser los rasgos de esta forma de plantear el teatro, en anteriores párrafos.

Etapas en su obra:

Ahora bien, hay cuando menos cuatro períodos en la obra de Luna hasta hoy. El primero vinculado a ese surgimiento del Quinto Río, con quienes montan varias obras. De este primer período su trabajo más emblemático es las *Memoria de una cantante calva*, tal vez su obra más recurrentemente representada por varios grupos y el *Héroe decapitado*. En estas primeras obras podemos resaltar algunas características estilísticas fundamentales:

- Una intensa experimentación formal: al leer el *Héroe decapitado* en principio llama la atención la estructura que propone el texto:

La obra está compuesta de cuadros que no tienen un orden determinado; este depende de la rueda de la fortuna, de tal manera que los actores se pondrán las máscaras que sean elegidas por la rueda de la fortuna; excepto por el primer cuadro de presentación de las máscaras que reaccionan ante el maniquí, que siempre estará al inicio.

Habrán dos secuencias generales, compuesta cada una de tres juegos de ruleta. En cada una de las secuencias, se irán dejando de lado las máscaras que ya hayan sido usadas, a fin de evitar que se repitan indefinidamente.

Las máscaras están emparejadas de la siguiente manera:

Caballo - Toro
Demonio - Ermitaño
Avestruz – Pato – Araña
Máscaras neutras.” (Luna, Teatro, 2010)

Propuesta formal equiparable, en el teatro latinoamericano de esa época, con el *Timeball* de Joel Cano, escrita en La Habana en 1989 y estrenada en 1990. Y como vemos, el *Héroe...* propone varios cambios estructurales: no es que destruya la forma, al contrario es una profunda propuesta formal, pero en el sentido de usar la forma como parte de la reflexión estética, no como una consecuencia sin más, sino deviene eje de la apuesta estética y del camino dramático, en tanto lo que suceda cada vez con la Rueda de la Fortuna, es lo que determinará la sucesión sintagmática de escenas; por tanto las posibilidades de interpretación, connotación, cambio, denotación en la obra son casi infinitas. En segundo lugar, un camino formal como el que se enuncia en esta obra exige del actor una versatilidad y ductilidad inmensas, para hallar, precisamente, los encadenamientos entre una parte y otra que se demandarán en el momento mismo de la puesta en escena o distanciarse de ellos sin importar la sucesión sintagmática. Y, por otro lado, obliga a crear personajes con inmensa flexibilidad y capacidad de improvisación.

Por otro lado, la obra necesita de una participación mayor del público, lo incluye definitivamente como parte del proceso de trabajo, porque la cambiante estructura requerirá de todo su esfuerzo para desentrañar los sentidos que la obra proponga. Y es una obra que plantea momentos parateatrales, metateatrales, en cuanto no todo en ella será acción dramática que abone a una fábula o a la construcción de un relato, sino que estructura instantes en donde la obra se vuelque solo sobre la propuesta formal, para resolver cómo continúa, aunque en un esfuerzo de montaje, los giros de la rueda puedan incorporarse al desarrollo mismo de la situación.

He extendido la explicación de esta obra, porque representa de manera explícita este momento de la obra de Luna. Es una etapa que podríamos llamar Vanguardista, Moderna, en tanto las vanguardias fueron, en gran

medida, esta experimentación sobre la forma del lenguaje como ahora propone Luna, aunque la obra misma contenga ya claras simientes de la etapa postmoderna, que sobreviene a esta.

Tras la separación del primer conjunto de integrantes de Quinto Río ocurrida hacia el año 2000, viene una segunda etapa, más o menos hasta finales del 2006, que implica un tiempo más bien introspectivo y psicologista en las obras del autor cuencano: teatro intimista o filosófico, dependiendo del tema, reflexivo ante todo, una vez más sin referencias espacio – temporales, sin fábula posible a no ser el recorrido de las interioridades personales o conceptuales de sus personajes. Las obras de esta segunda etapa son tal vez las que menos se escribieron en relación a un proceso de grupo, Luna en solitario seguía manteniendo su labor aunque no tuviese con quienes dialogar en la escena. Y es su momento más postmoderno en cuanto a la escritura: las obras son nihilistas muchas de ellas, con poca referencialidad de tiempo y espacio, sin personajes ni situaciones que puedan ser reconocibles evidentemente sino implícitamente otra vez, puesto que muchas de estas obras no plantean situaciones reales sino internas de los personajes y por tanto asumen circunstancias dadas poco convencionales.

Estas obras implican una denodada lucha contra el logocentrismo, contra la palabra, aunque sean obras de texto mismo, no son pensadas para el texto como ya afirmamos, sino como pie forzado, como detonante de la acción y también porque la densidad textual que proponen, los juegos del lenguaje en los cuales se regodea Luna en este período, se orientan a desmontar la palabra como portadora única de sentido y lenguaje, para potenciarla como expresión aún si no tiene sentido gracias a la reiteración textual. Veamos algunas características del teatro postmoderno según Alfonso de Toro:

- a) El teatro postmoderno se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido profundo, un mensaje;
- b) El teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia-ficción;

- c) El teatro postmoderno maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades*, combinados según una técnica del montaje, donde todos los fonemas son destruidos y altamente recurrentes⁶³
- d) Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno
- e) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y de textos de diversas épocas o de textos propios, más sin función ninguna.
- f) Transformación del texto en *collage*⁶⁴ tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas dessemantizados;
- g) Interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro” (De Toro, 2004)

A lo cual podríamos sumar la ausencia de referencialidad, propia del posmodernismo, la descontextualización y recontextualización de textos anteriores en nuevas estructuras dramáticas, entre otros tantos. Sería demasiado largo para este trabajo, puesto que no es una tesis sobre Isidro Luna, buscar ejemplos en las obras de este escritor, que ilustren su período postmoderno. Ahí están sus obras y apenas leerlas lo dicho les será evidente.

Una tercera etapa que comienza en el 2006 cuando se reconstituye el actual núcleo de Quinto Río, donde Luna se vuelve un adjetivo múltiple performado – según términos que hemos usado antes –. Expliquemos: el *Murciélago doble* fue el primer espectáculo⁶⁵ que montó el grupo en esta segunda etapa. Sobre el texto original que planteó Luna, se realizaron ajustes, incluso se escribieron nuevas escenas a partir de las necesidades del montaje, de la concepción del Director y del trabajo actoral. Luego de eso, a propuesta del propio Luna, se decidió que el heterónimo fuese un sustantivo múltiple, es decir que quien en el grupo quisiera pudiese escribir bajo el nombre de Isidro Luna y estrenar sus obras. Pero el teatro tiene caminos inextricables para todos. Nadie escribió ni ha escrito bajo ese heterónimo a no ser el mismo Carlos Rojas, aunque la idea germinó en un giro interesante. Durante las incesantes y muchas veces extensas reuniones de discusión del grupo, sobre diferentes tópicos, empezamos a sugerirle a Luna temas e incipientes historias para las obras,

⁶³ En este caso se trata de una técnica de escritura.

⁶⁴ Las cursivas son del texto original de De Toro.

⁶⁵ El término “espectáculo” en este caso se asume como estructura expectable, no en el sentido de show o el que Debord le da en *La sociedad del espectáculo*

algunas de las cuales efectivamente llegaron a convertirse en textos: *La silla vacía* y *Un pueblo llamado desesperación* son ejemplos de ello.

Esto implicó, que en realidad, Isidro Luna sí se volvió un sustantivo múltiple de alguna manera que el grupo determinó en su evolución, en tanto ya no era él solo librado a su prolífica creatividad, sino que el grupo sugirió y promovió ideas de obras que fueron acogidas por el escritor, algunas de las cuales, al momento de ponerlas en escena, como ya mencionamos en el caso de *El murciélago doble*, fueron modificadas por el proceso de montaje, hasta alcanzar la versión definitiva y final. Esto no quiere decir que todo lo que Luna produjo en esta etapa correspondió a esta suerte múltiple de su heterónimo.

Este período de la obra de Luna, adquirió un nuevo giro: Carlos Rojas, quien no lo sabe en Ecuador, ha sido siempre una persona con claras definiciones y actividad política. Entre las tantas capacidades y actividades que el intelectual cuencano ha realizado ha estado la política. Por eso, sorprendía que Luna nunca hubiese escrito teatro político o social, al menos en las dos primeras etapas, salvo quizás sugerencias de esto en obras que hizo en torno a figuras como Camille Claudel u otra, que es un peculiar ejemplo además de dramaturgia para personajes colectivos como *En la multitud*. Fue el grupo, precisamente, el que le sugirió y pidió a Luna que escribiese por primera vez teatro político, en vista de circunstancias y situaciones propias del país, sobre las cuales nos interesaba hablar. Así surgieron *La silla vacía*, la ya mencionada *Un pueblo llamado desesperación* y *El último presidente* que recoge una vieja tesis anarquista muy preciada en la vida de Rojas. Y de hecho, germinaron un grupo más de importantes obras, que serían recogidas en un tomo con ese nombre *Teatro político*⁶⁶, que vendría a ser casi el momento presente de la producción de Luna.

Sin embargo, posterior a esto, Luna enfrenta dos líneas más de trabajo. Por primera vez propone un conjunto de disquisiciones teóricas, llamadas *Proposiciones: Teatro Caníbal*. Habiendo sido igual un teórico de amplísima

⁶⁶ El libro fue publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca el año 2014.

trayectoria en el Ecuador, dentro del mundo del pensamiento, de la plástica, de la teoría de la cultura, nunca había escrito ideas conceptuales sobre teatro. Esta es la primera vez que Luna lo hace. *Proposiciones*... inquietantes, que ubican las discusiones actuales del teatro y su pertinencia en el mundo, dentro del amplio conjunto de ideas que Rojas trabaja en su *Estéticas Caníbales* de las cuales se ha publicado solo el primer tomo, estando listo el segundo y tercer volúmenes. Las *Proposiciones: Teatro Caníbal*, son las que dan inicio a un tomo completo, publicado otra vez por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, bajo el título de *Teatro Caníbal*⁶⁷ Así que el cuarto momento que hemos definido en la dramaturgia de Luna, es este, no tanto sus reflexiones teóricas – difícil comentarlas en este espacio por la amplitud y profundidad de las mismas – producto de este maridaje que propone entre la teoría estética que ha construido Rojas, con toda su rigurosidad y erudición, y la obra dramática de Luna.

Sino nos centramos en las obras caníbales del autor cuencano, casi todas ellas experimentales otra vez, pero que ahora se aventuran en la inversión de la realidad, a tono con las Estéticas Caníbales (*Elizabeth o la Esclavitud*⁶⁸) con lo maquínico – tan caro a la propuesta estética de Rojas (*En busca de la máquina de la felicidad*) – u obras infantiles por primera vez en su producción. Ahora bien, es necesario señalar que este último tramo de la producción de Luna ya no está vinculado directamente al trabajo del Teatro del Quinto Río, sino ha vuelto a ser una producción independiente de este, aunque tal vez ahora se relacione con el Grupo de Teatro Experimental de la Facultad de Artes, para quienes ha escrito y corregido *Deja que me vaya*, según las necesidades de este grupo, obra que también retoma los viejos intereses de Luna por temáticas intimistas y personales.

⁶⁷ También publicado por la Facultad de Artes el 2014.

⁶⁸ Si fuese de interés hay un trabajo, del autor de esta tesis, sobre esta obra en concreto, realizado para un módulo de la Maestría en Estudios del Arte, de la Universidad de Cuenca, titulado *Elizabeth o la esclavitud: La mudanza caníbal del mundo en Isidro Luna* (sin editar, 2014) que analiza este vínculo que por primera vez aparece, entre la obra y la propuesta teórica de Rojas y la dramaturgia escriturada de Luna.

Luna, en su incansable creación, conduciéndose hacia un punto donde su obra refleje a la vez la enorme densidad del pensamiento estético de Rojas, y sobre todo encaminando su creación a la construcción del Teatro Caníbal, ha alcanzado en muchas de sus obras a proponer y edificar lo que he denominado como una distopía utópica, un oxímoron aparentemente. Si el clímax de la modernidad, entre el siglo XVIII y el XIX fue prolífico en producir utopías de la mano del desarrollo científico – tecnológico que auguraban que todo problema humano iba a ser resuelto, el siglo XX en la crisis de las guerras empieza el desencanto por la modernidad que es expresa en las distopías.

Es hacia 1932 con la publicación de *Un mundo feliz* de Aldoux Huxley que se inicia una larga saga de libros abiertamente distópicos, como el *1984* de Orwell (publicado en 1949) que dan cuenta de la crisis de la modernidad, de sus estrechos límites y de las atroces realidades a las cuales nos estaba conduciendo. Aparece sin embargo otro curioso escrito, la novela *El juego de abalorios* (publicado en 1943) producto solo de un genio como Hesse, a medio camino entre la utopía y la distopía. Pero es desde entonces que en la literatura, el cine y el teatro – a tono con la profunda crítica postmoderna – pululan los ejemplos distópicos, que paulatinamente se van volviendo apocalípticos hacia los años 80 del siglo XX.

Luna – Rojas se ubica en otro punto en estos momentos de su obra, que puede ser claramente visto en obras políticas como *Un pueblo llamado desesperación* o *El último presidente* e inclusive en otras más recientes, aparentemente más íntimas como *Elizabeth o la esclavitud*. Ese nuevo espacio que propone Luna es el que he denominado la Distopía – Utópica, aunque suene a una aporía: un mundo desnudado, que de utópico tiene poco, pero que no es asumido con el sentido trágico o crudamente satírico que pueden tener las distopías convencionales, no, sino que retrata mundos distópicos en los cuales sin embargo es posible encontrar un resquicio, un espacio entreabierto, un pliegue en el cual uno desearía estar, en el cual uno podría construir una utopía en medio del apocalipsis circundante: en *...Desesperación* es ese mismo pueblo lejano, al cual nadie llega, sin reglas,

normas ni dioses, utopía colectiva. En *El último presidente* aquella gran masa, aquel cardumen de seres que van aboliendo el Estado a su paso, utopía política que hace honor a una cara propuesta anarquista: revocar el Estado. En *Elizabeth...* la condición deseada de esclavo se vuelve refugio ante la exterioridad, utopía personal. En ningún caso es una situación ideal, en ningún caso se evade la crisis profunda retratada, apenas es que se encuentra un pequeño sitio en el cual la utopía aún es posible, sin el regusto dulzón y manido del “happy end” y sin hacer concesión alguna a la sensiblería, es solo que por decantación ese pueblo, esa masa o esa condición esclavizante, devienen mejores que la locura que nos envuelve. Y aún más, esa utopía surgida de la distopía no implica revanchismo, violencia o destrucción, no, es una posición – nada cómoda ni tibia por cierto – para escapar a la “locura aperspectivista” parafraseando a Ken Wilber, en la que nos han hundido la postmodernidad, el tardo capitalismo y la cultura de masas, aún más masiva y brutalmente rápida de la contemporaneidad.

3.2.3.1 ¿Una máquina barroca?

Esta idea también la hemos esbozado en anteriores textos escritos sobre Luna: creemos que su trabajo se acerca al “*ethos* Barroco” que definiera Bolívar Echeverría, aunque no totalmente como veremos. “*Ethos barroco*” que es descrito de esta manera por Luisa Ruíz Moreno hablando del ya fallecido escritor ecuatoriano: “podríamos decir que este autor (Echeverría) hace descansar (...) la norma del barroco en ciertos parámetros tales como: **la desrealización de la vida cotidiana, la ruptura de la temporalidad, la estetización desmedida, el relativismo de la realidad y la pérdida de los límites**⁶⁹” (Ruíz Moreno, 1999, pág. 101) características todas, excepto la de la estetización excesiva, que están presentes claramente en la obra de Luna. Aunque, por otro lado, si por estetización asumimos una formalización sustancial – en el sentido de construcción de la Forma que propone Carlos

⁶⁹ Las negritas son nuestras.

Rojas en su segundo tomo de las Estéticas Caníbales – aún la estetización cabría, al referirnos a la obra de Luna.

Podrá ser que no hallemos, en principio, el barroquismo de Luna, pero no estamos hablando del barroco en el sentido de un estilo artístico, sino como un mecanismo para hacer arte, un conjunto de principios artísticos, una máquina estética abstracta, para volver a Rojas, un “*ethos*” como lo ha denominado Echeverría.

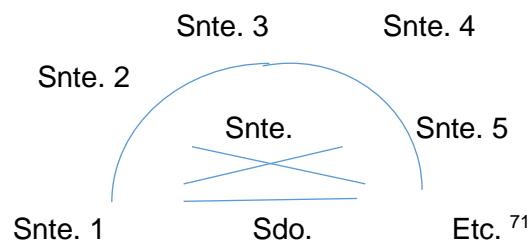
Por otro lado, siguiendo las ideas de Sarduy expuestas en ese axial texto que es *El barroco y el neobarroco* (Sarduy, 2011)⁷⁰ donde expone atáxicamente los mecanismos, guías y estructuras del barroco y el neobarroco americano, podríamos verificar que todas se cumplen en la obra de Luna: Sarduy afirma (pág. 8) usando de Chomsky, que la metáfora en el barroco deviene en **metametalinguaje**: el lenguaje generando un lenguaje para hablar del lenguaje, un lenguaje generando estructuras, *ethos*, formas de hacer que al final hablan del lenguaje mismo. Así en Luna: en general cada obra viene a ser una metáfora, un enmascaramiento, una sustitución de una realidad comparada, deformada en el espejo textual que nos la devuelve, texto donde además se torna frecuentemente sobre sí mismo en ese ejercicio metametatextual, cuyo sino se profundiza al recurrir frecuentemente a citas y parafraseos de autores caros para Luna.

Sustitución (Pág. 9): que Sarduy la explica como el desplazamiento de significantes de un significado, el significante es sustituido por una alegoría barroca, ajena semánticamente al significado pero que adquiere sentido en la totalidad del entorno del texto, en el caso de Luna asume sentido en la situación propuesta en cada obra, no en vano – aunque acudiendo más bien a una fuente derridasiana – Luna busca que muchas de sus obras sean un

⁷⁰ Todas las referencias en esta parte del texto – que no serán citas - hasta que aparezca un nuevo autor corresponden al texto mencionado de Sarduy, por lo que se señalarán únicamente las páginas de su texto al cual se refieren.

juego de significantes de superficie (pantalla) que chocan entre sí, lo cual como vemos es también un recurso del neobarroco.

El siguiente mecanismo que describe Sarduy es la **Proliferación** (Pág. 11), que consiste en la “obliteración del significante” no para sustituirlo por otro sino por una cadena de significantes progresiva, que permite una lectura radial como él afirma:



En síntesis, al significante normal que le corresponde a un significado, le suceden apilados en estrecha enumeración o reiteración, otros tantos significantes que terminan arribando al significado por asociación. Solo que en el caso de Luna opera de manera ligeramente diferente, opera en términos de la estructura dramática no de la construcción lingüística solamente, por ejemplo en obras como *Deja que me vaya* o el mismo *Murciélagos Doble* se reiteran situaciones, escenas, incluso textos que giran siempre en torno al mismo tema, pero de forma (significante) diferente cada vez, para terminar por saturar ese tema (significado) y dotarle de una densidad que no tenía, pese al efecto *surface* que anotábamos o en su defecto anulando todo significado. Y esto opera en Luna, como afirma Sarduy (Pág. 13) de manera *deceptiva*, es decir, no busca completar el significado, el sentido, sino que lo perturba, contradice un significante con otro, **decepciona** en cuanto estos significantes resultan “ejecutantes de (la) abolición” del sentido, del tema sobre el que se

⁷¹ Ídem. Pág. 12

quiere hablar, “logran invalidar, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes” haciendo imposible la significación, recurso que en el caso de Luna solo abona al absurdo omnipresente en sus obras. Y en el caso de Luna es deceptiva, en cuanto a que apenas uno cree entender el tema y objeto general de una obra, esta no es desarrollada en una fábula sino que queda abierta al relato que introduzcan Director y Actores en la puesta en escena, como ya hemos mencionado.

Luego Sarduy señala la **Condensación** (Págs. 15 – 18): una en específico es la que nos interesa ahora, la condensación diacrónica, es decir la sucesión de escenas que, a veces disímiles, terminan generando una sola unidad de discurso. No hay, en el caso de Luna, una sola escena que escape al tema sobre el cual una obra gire, sea incluso de orden metalingüístico. Esa condensación en el caso de Luna, además provoca una intensa progresión dramática, una casi obsesiva síntesis en torno al objeto de cada obra, operando aparentemente de modo opuesto al objeto del barroco, una síntesis extrema en los recursos. Nada hay de digresión en las obras de Luna.

La **Parodia** (Pág. 18) es el siguiente recurso que enuncia Sarduy, como elemento sustancial y determinante del Barroco nuestro: una parodia que implica la desfiguración de una obra anterior, su reflejo en filigrana en la superficie alterada de una nueva obra, que la deforme y la devuelva hasta risible a momentos. Cualquiera que haya leído las obras de Luna habrá encontrado en ellas la recurrente manía paródica a Sor Juana Inés de la Cruz, Thomas Elliot, Lacan, Ionesco por supuesto (qué es sino toda las *Memorias de una cantante calva*)

El escritor cubano arriesga, como él mismo sostiene, una “semiología del barroco latinoamericano” (Pág. 22) cuyos elementos serían, los enunciaremos nada más para no cansar al lector con la explicación de estos y su relación con la obra de Luna: **La intertextualidad** (la cita, que ya hemos explicado

está tan presente en Luna); **La Intratextualidad:** *gramas fonéticos (aliteración)* para el caso de Luna *El hombre que se prende, Deja que me vaya* o el propio *Murciélago doble* son obras donde la aliteración no se limita a un sonido fónico, sino que alcanza a palabras completas o frases inclusive que son repetidas insistentemente; *gramas sémicos (paráfrasis)* cuanto anagrama o inversión de versos y refranes hay en Luna; y *gramas sintagmáticos (tautología – mise en abyme)* que no sería más que el ya mencionado recurso de metalenguaje, de metametalenguaje incluso, la obra hablando de sí mismo o de cómo ha usado de sí mismo.

Todo esto para concluir, en Sarduy, idea que afiliamos para Luna también, que al final y en definitiva el Barroco produce erotismo, siempre pulsivo⁷² en la obra de Luna; espejo: que refleja “la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (Pág. 35) viva en toda la obra de Luna, reflejo que destruye al “logos en tanto que absoluto” (Pág. 35) cediendo su total espacio de finalización a la puesta en escena como ya hemos explicado. Y produciendo una revolución como acota el escritor cubano: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (Pág. 36) ahí todo el teatro político de Luna, los asedios al orden en obras como *Elizabeth o la esclavitud* o las metáforas contra dios o las leyes presentes en *Un pueblo llamado desesperación* o *La silla vacía*.

Me queda, con el riesgo de pecar de pretencioso, señalar un componente más del barroco, que quizás Sarduy omitió: la verosimilitud. Todo lo que el barroco expone debe ser potencialmente creíble, realizable, sino carecería de sentido y se volvería simple adorno y arabesco como el surrealismo imposible ese sí, que tanto criticó Carpentier cuando estructuró la idea de lo Real Maravilloso, que tan bien resumiría al barroco que exponemos: no hablamos de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautreamont, nacido por azar en Uruguay por cierto,

⁷² Ideamos este vocablo para diferenciarlo de pulsante, que tiene un significado muy preciso. Pulsivo se referiría a las pulsiones psicológicas o animales recurrentes y presentes siempre en el accionar de un ser humano, al mejor estilo del cuentista lojano Pablo Palacio.

o las cabezas de manzana de Magrite o los conejos y rosas parlantes con toda su panoplia lewiscarriana y saintexuperiana⁷³. No, hablamos de juegos sobre la realidad que irónicamente, paródicamente la vuelven barroca, inasible.

La obra de Luna es sin duda verosímil en este sentido, aún en sus más dislocadas opciones escénicas como las que propone en *El último presidente* y por eso es también barroca, es aquí en América donde el barroco es posible, porque nuestra realidad es barroca y requiere del requiebro, de la fuga, de la escisión que siempre está ahí a la vuelta de la esquina. Y, para concluir este tema, creo que el barroco en América Latina es tardío: cuando ya pasó en otros sitios, es tardío como acto ante la propia realidad, es tardío porque nos regresa en espejo lo que ya vivimos, pero deformado y obliterado, clausurado y sin embargo vivo, porque somos mestizos poscoloniales y ese mestizaje nos obliga a la máscara, al enmascaramiento barroco de lo que en verdad somos, máscara que se ha vuelto ser: “usamos máscaras permanentemente, nuestra forma de relacionarnos con otros es por medio de una máscara, somos una cultura de máscara” (Aguirre Andrade, 2014)

Para concluir este análisis sobre Luna, quisiéramos señalar que su trabajo artístico, como pedagógico en las dos escuelas escénicas de la ciudad, también ha sido fundamental en cuanto a promover nuevas figuras individuales, nuevos grupos teatrales, recuperar salas inutilizadas para los creadores de la ciudad, novísimos escritores escénicos que empiezan a arrojar obras supremamente interesantes. Isidro Luna es, sin dudar, el mayor de los impulsores del teatro en la ciudad, con una labor frecuentemente solitaria y quijotesca, muy poco reconocida y que ha abarcado desde la escritura, la promoción hasta la producción del teatro en Cuenca.

⁷³ No es gratuito que hablemos de Lewis Carroll o Saint Exupery, puesto que a ellos les dedica Luna, otra vez en un gesto barroco de cita y obliteración, su *Última puesta de sol en el País de las Maravillas*.

3.2.4 Verdad ausente: *El murciélago doble*

- **Análisis de las dramaturgias:**

Como muchas de las obras de Luna, el ***Murciélago...*** no tiene una ubicación temporal, espacial o situacional pre establecida en el texto literario, hecho que ya he señalado con anterioridad: "...prescinde de tiempo y espacio, mostrando obras que pueden estar en cualquier época y lugar. (...)" (Carrasco, De héroes, murciélagos y sopranos calvas, 2010, pág. 4)

En esta obra aparecen claramente otras dos características propias de la dramaturgia del autor cuencano: "el absurdo como su *leit motiv* principal (...)" y por otro lado, muestra el meta teatro – sustentado en apelaciones al público, a citas permanentes a otros dramaturgos o en reflexiones filosófico teatrales –" (Carrasco, De héroes, murciélagos y sopranos calvas, 2010, pág. 4)

En muchas obras de Luna, hay pocas excepciones el ***Murciélago...*** no lo es, no hay una trama argumental definida y precisa, más bien, son obras de "estructuras que puedan dinamitarse cada vez, según lo requiera el director (con) ausencia (...) de acotaciones escénicas, que acercan más el texto a esa visión global de una dramaturgia de la puesta en escena, antes que de la literatura..." (Carrasco, De héroes, murciélagos y sopranos calvas, 2010, pág. 4) No más citas propias.

En resumen el ***Murciélago doble*** es una obra sin un argumento preciso, que carece de acotaciones de cualquier tipo, estilísticamente cercana al absurdo, que desarrolla procesos meta teatrales y que no ubica la acción en un espacio – tiempo o en una situación predeterminada. Y como colofón de este resumen: la obra se podría catalogar como un *thriller*, una obra de suspenso, absurdo.

Esto significó un maravilloso reto para la puesta en escena. Estos elementos de la dramaturgia de Luna, lejos, muy lejos de ser un defecto, se explican porque es una dramaturgia construida para ser puesta en escena, esto implica que le concede al director y a los actores la plena potestad de completar escénicamente el texto; el texto viene a ser solo un detonante, una provocación para el hecho escénico, para la acción y por fin, la ausencia intencional de una trama precisa desplaza el interés, la atención, el análisis a otros elementos, más bien de índole paradigmático, presentes en la obra: para este caso el grupo entendió y sobre ello centramos el trabajo, que la obra, aunque habla de un asesinato, no trata de ello, sino de la VERDAD, así con mayúsculas: ¿es posible en este tiempo hablar de la verdad, de toda la verdad? ¿Es posible siquiera enunciarla?

El **Murciélago...** es quizás, de todas las de Luna, la que más se aproxima a tener una trama una fábula. Pero fue en realidad en el proceso de trabajo para el montaje, que está terminó de estructurarse y mostrar al público, en el texto escénico, una versión posible de la historia que cuenta, podría haber, maravillosamente muchas más. Para entender la obra, en la puesta en escena que nos ocupa, hemos creído útil que, además del esquema que hemos usado para otros espectáculos analizados, se establezcan también ciertos ejes paradigmáticos, que orienten el análisis, estos son los **principios**⁷⁴ de investigación que establece Eugenio Barba, para el trabajo actoral, devenidos en categorías de análisis: lo extra – cotidiano, el equilibrio en acción, la danza de las oposiciones, la omisión. Estos principios, naciendo del actor, a nuestro criterio tiñen y fundamentan toda la relación entre actores y la puesta en escena final, tal como los círculos concéntricos que se producen cuando una piedra (el actor) es arrojada al agua (la puesta en escena)⁷⁵.

⁷⁴ “principios que retornan” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 18) así los denomina el Director ítalo – danés.

⁷⁵ Confrontar esta idea con el gráfico del Cuadro 2 en la página 22 de este mismo texto

En otras y concisas palabras: las categorías investigativas que para el trabajo actoral propone Barba, dentro de nuestra particular forma de trabajar y asumir los preceptos del Teatro Antropológico, han devenido en muchas ocasiones en una metodología, una forma, un modelo de análisis corporal, tanto del actor como del personaje; solamente que en este caso, idea que también hemos manejado hace mucho, creemos que estos mismos principios, dilatándolos, para usar un término del propio Barba, permiten analizar y entender en términos generales todos los niveles de una puesta en escena y eso es lo que pretendemos, en el análisis de este montaje, pese a que conscientemente cuando asumimos el montaje de este texto, nos propusimos distanciarnos lo más posible de toda referencia barbiana, tanto en lo técnico como en el ámbito conceptual, lo cual, precisamente abonaría esta idea: los preceptos que propone el director ítalo – danés son aplicables al análisis de cualquier montaje teatral, sea o no basado en las perspectivas del Teatro Antropológico.

En definitiva, resumiendo, estos principios que son autónomos a cualquier concepción estética en la perspectiva de Barba, no responden a ningún precepto técnico ni dependen de una poética en particular. Adquieren su forma final en cuanto categorías de análisis, cuando se vinculan y se engarzan con los presupuestos estético – ideológicos de la puesta en escena.

Ha sido iluminador encontrar ciertos rasgos estilísticos de esta obra, en su texto y su montaje, que devienen metáfora y la circunscriben al mundo del barroco contemporáneo. Veamos:

A través de distintas manifestaciones, la metáfora del borde sigue presente en los comienzos del siglo XXI. No podía ser de otro modo si pensamos en la irreversible descentralización de la “Verdad” y en las múltiples manifestaciones de una condición humana fronteriza (Oliveras, 2013, págs. 169 - 170)

Este texto de Oliveras, tras lo dicho parecería escrito expreso para hablar de la obra en cuestión. Sin dudar el **Murciélago...** es una metáfora de borde, de los bordes de la vida contemporánea. Bordes como los que proponen artistas visuales con el uso de cuerpos humanos muertos en sus obras (Margolles por ejemplo) o con comportamientos de borde evidenciados en obras, como el uso indiscriminado que ahora se hace de la violencia en el cine y la televisión. Pero, además, como bien señala Oliveras, este reflejo de esos bordes, sucede porque ya no es central la discusión en torno a la Verdad (con mayúscula inicial) fenómeno propio de la Posmodernidad que puso todo en tela de juicio, que negó cualquier gran narración posible de la vida que pudiera acercarse a ser una verdad y que desplazó el interés a los espacios micro – incluso de los micro poderes – donde la verdad es posible solo en lo pequeño, y en los bordes, en las fronteras de toda forma de ser y vivir.

La obra **El Murciélago Doble** sería una gran metáfora del borde, del juego, toda ella, amén de las metáforas específicas que contiene el texto o la puesta en escena. ¿Hasta dónde somos capaces ahora de llevar el juego? La obra nos ubica en el borde del juego humano, no sin una dosis de crueldad, de absurdo y de intromisiones de realismo brutal a momentos, sobre todo en la puesta en escena. Una metáfora que traslada el juego, antes exterior al ser humano, a su interior – la vida misma se ha vuelto un espectáculo – al borde de su interior, para mostrar la total intromisión del ojo omnipresente del espectador, aún en un momento tan terrible como la muerte de alguien, promovida por su propia amante. En términos de Oliveras, se trataría sin embargo de una metáfora *in absentia parcial*, puesto que la verdad, las relaciones humanas, las emociones están abiertamente mencionadas en la obra, pero metaforizadas en una trama que las explicita.

Y por otro lado, creemos que el **Murciélago Doble** es una obra que tiene algunos elementos que le acercan al neo barroco, tanto en texto como en puesta en escena. Parecería contradictorio haber afirmado que el

espectáculo⁷⁶ generado del texto, está sustentado en una estética minimalista, para ahora afirmar que posee rasgos barrocos, pero no. Visualmente la obra, en aspectos relativos a la escenografía fundamentalmente, es minimalista, pero el propio vestuario, tanto como otros horizontes, advierten más bien giros barrocos. Nos explicamos:

- Severo Sarduy afirma que la metáfora es ya un ejercicio barroco [ver el texto de (Sarduy, 2011) páginas 8 y 9] y ya explicamos cómo la metáfora opera en la obra que nos ocupa.
- Luego hay dos elementos que Sarduy señala como propios del barroco y que también vemos presentes en el **Murciélagos...**: la proliferación y la parodia. Hay un conjunto de palabras, reiteradamente repetidas en la obra – proliferadas – en diferentes momentos, con significaciones diferentes: cada vez que una de las versiones de la obra concluye los personajes recurren, reiteradamente a los términos “aunque” “no toda” “la verdad” “ha sido dicha”... Dichos en diferentes bocas, en diferentes momentos, lo cual complejizaba enormemente el texto a la hora de decirlo en escena, porque en cada ocasión debía tener un sentido y responder a la diferente lógica del personaje en cada momento de la obra.

Y por otro lado, es evidente que el texto propone una parodia del estilo del suspenso, tan manido en la actualidad, o como cuando cita y reconstruye textos de Sor Juana Inés de la Cruz, en boca de la mujer. No olvidemos que para Sarduy, la cita es una de las formas que se usa para la parodia [ver páginas 18 en adelante del texto de (Sarduy, 2011)].

⁷⁶ Usamos el término “espectáculo” en cuanto a que es un hecho expectable, no en la acepción vulgar.

Por fin, los aspectos barrocos de la obra, tanto como la estética minimalista que está presente en la visualidad de la misma, se sustentan en los supuestos dramáticos y de teatralidad que conforman la puesta en escena como veremos más adelante.

- **Situación**

El murciélago doble es una obra que tiene una situación plenamente definida, aunque la totalidad de la misma no se comprenderá sino cuando la obra llegue a su fin.

Ya hemos dicho que el texto no tiene ninguna precisión explícita en cuanto a una época y un lugar en el cual la obra se desarrolle. ¿Cómo entonces afirmamos que tiene una situación definida? Primero que nada nos referimos a la situación entre los personajes. Luego, el desarrollo de la obra inevitablemente nos sugiere de forma implícita la época contemporánea o cuando menos desde la modernidad del siglo XX hasta acá. Es más, el recurso del suspenso, el *thriller* que la obra estructura y que tan natural es a la cultura y al arte audiovisual contemporáneos, proviene del cine que como sabemos es el arte de la modernidad por excelencia y en la contemporaneidad tardo capitalista, ha sido trasladado obscenamente a la omnipresente televisión. Entonces, un recurso estilístico como el *suspense*, se convierte en estructural no solo en sí mismo, sino en cuanto nos ubica temporalmente.

Con respecto al lugar, aunque otra vez no hay precisiones exactas, indicios del texto permiten adivinar que el espacio en el cual la acción ocurre, es en exteriores, en algún parque o incluso en un acantilado a la orilla del mar. Aunque, merced al recurso metateatral de las obras de Luna, acentuado en el montaje escénico, también se vuelve al mismo escenario, al teatro como espacio donde la acción es posible evidenciándose con ello el juego teatral.

Es más, el desplazamiento que se provoca entre espacios, sin que la obra especifique con precisión cuáles, es parte de la construcción del suspenso de

la obra y a la vez también estructura el ritmo: el diálogo inicial introduce al espectador en ese espacio exterior diegético en el cual la obra debe desarrollarse, pero en poco tiempo, apenas se evidencia que la primera versión que se da del asesinato es falsa, el público vuelve a ubicarse en el tiempo y el espacio del teatro, de la convención teatral, de la farsa escénica construida por actores esperpentizados además, solo para volver a sumergirle al espectador de nuevo en el espacio – tiempo diegético, con una nueva versión de la muerte, que otra vez es falsable y así en una montaña rusa que se vuelve trepidante en el montaje.

Ahora bien, en el otro sentido que enunciamos antes, la situación es muy clara: dos personajes que son una unidad de opuestos en sí mismo (Hombre 1 un ser violento y psicótico, Hombre 2 timorato y debilucho) enfrentan a su vez a un tercero (Mujer) en un conflicto de poder sobre la situación, no exento de tintes machistas, de violencia, de desvarío. Una situación, entonces, que es clara como hemos dicho antes, que va evolucionando según las historias del asesinato se decantan y que incluso produce una peripecia⁷⁷, un cambio, una transformación en los tres personajes, con respecto a su primera forma de presentarse ante el público: Hombre 1 termina temeroso, acobardado; Hombre 2 se vuelve particularmente cruel y oscuro; Mujer, comienza como un estereotipo femenino débil e ingenuo, muta en una *femme fatale*, digna del mejor cine negro. Es más, fueron actrices que encarnaron a célebres mujeres fatales del cine (Marlene Dietrich, Ava Gardner, Rita Hayworth) algunos de los referentes usados en la construcción de este personaje por quienes encarnaron a la Mujer en las tres versiones que de la obra se hicieron.

Por fin, hemos dicho que la situación completa de la obra solo es clara y explicable para el público cuando llegamos al final de la puesta en escena y del texto. Esto se explica, si se ve la obra o se leen sus diálogos, porque paulatinamente se va develando la realidad de quiénes son estos personajes, por qué se han juntado y a qué han venido. Y es en los parlamentos finales

⁷⁷ Nos referimos a la manera como Aristóteles usa el término en su *Poética* (Aristóteles, 1974) para referirse al cambio, a la transformación que una trama o un personaje tienen dentro de una obra.

que el público se entera que en realidad se trata de tres amigos que idearon este juego perverso, del cual se dejaron poseer sin embargo y que todo no fue más que un invento de sus mentes retorcidas e ingenuas a la vez, que no ha habido ningún asesinato y que por tanto todas las versiones posibles que de él se han dado durante la obra, han sido una mentira, una actuación posible solo dentro del escenario, del teatro, al cual se vuelve al final, con un recurso apelativo directo al público, metateatral otra vez, que evidencia descarnadamente la convención teatral, aunque el texto final nuevamente siembre la duda en el público si aún ésta es realmente cierta, abonando a la lógica que nos propusimos: denunciar la imposibilidad de la verdad, de la certeza, en la vida contemporánea.

- **Acción:**

La acción en la obra bien podría estructurarse linealmente. Cada escena detrás de la otra en una sucesión sintagmática, que sin embargo al leer el texto, no siempre establece una relación de acción - reacción como en una clásica estructura aristotélica, la obra podría ser montada combinando las escenas de una forma diferente a la que sucede en el montaje. Y en el sentido que hablamos, la dramaturgia espectacular decidió asumir dos líneas posibles: provocar un montaje que establezca entre los personajes un vínculo muy estrecho, una relación que si bien está esbozada en el texto, no está del todo definida; y por otro lado, desarrollar acciones que construyan con claridad las situaciones escénicas en las cuales el texto se desenvuelve, que tampoco están totalmente expresadas en la obra, sí en el montaje.

Por otro lado, la acción del montaje estaba supeditada a la base ideológica que el grupo había estructurado. Necesitábamos que el montaje dejara claro al espectador, que más allá de la peripecia que la obra propone, más allá de los sucesos y los hechos que narra, en realidad se estaba hablando de la verdad, de su posibilidad o no como ya enunciamos, pero desde una acción que además fuese un efecto de superficie, de significantes que chocan entre

sí, contruidos con indicios que enganchen al público, pero que no le permitan profundizar en la realidad de los hechos sino hasta el inesperado final. En ese sentido, el autor de ***El murciélago...*** sostiene que al final Teatro del Quinto Río ha desarrollado una dramaturgia propia, independiente de la dramaturgia de Luna, una dramaturgia de la puesta en escena, un teatro de la puesta en escena que “es una dramaturgia de tesis, un teatro de tesis y no es un teatro de mensaje, no es un teatro por la vía de Brecht sobre temas sociales, no. (...) Teniendo incluso referentes explícitos en algunos casos como Buñuel. (...) Y a ratos lo que nos complica es mostrar esa tesis al público y no es sencillo” (Luna, Sobre Teatro del Quinto Río, 2016)

Esto tuvo una consecuencia directa en el montaje: cada una de las posibles versiones que del asesinato se daban, no podía mostrar resquicio alguno. En otras palabras, tenía que ser presentada por los actores, con total convicción de que esta era la única versión posible del asesinato, de tal manera que el público se convenciera totalmente de que la verdad, la única posible era la que ese momento la acción mostraba, solo para al minuto siguiente desarmarla y presentar otra nueva, diferente, más depurada y más convincente que la anterior, de tal forma que el final tuviera el impacto que se esperaba:

Hombre 1. Aunque...

Hombre 2. Aunque

Mujer. Jamás

Hombre 1. ...toda la verdad

Hombre 2. ...pueda ser dicha... (Luna, Teatro, 2010)

La estructura aristotélica, es la más usada hasta hoy dentro del teatro y aquella a la cual está más acostumbrado el público, gracias a su indiscriminado uso en la televisión, el teatro y el cine. Una de las consecuencias que genera esta estructura, lo hemos entendido al pasar de

los años, es que las historias son contadas solamente desde la perspectiva única y lineal del protagonista, del héroe trágico. ¿Acaso sabemos algo de la perspectiva de la historia desde el punto de vista de Yocasta? ¿Alguna vez hemos sabido cómo vio la trama Javert, no solo Valjean? ¿Alguien nos ha informado cuál es la versión de la historia que tiene Desdémona? Así entonces los espectadores nos hemos acostumbrado a pensar que la trama que conocemos, por punto de vista del protagonista (Edipo, Valjean u Otelio) es la única posible. Y eso es lo que aprovechamos en el montaje de ***El murciélago...***, el público acostumbrado a esta forma de leer el espectáculo, pensaba que siempre la versión que dábamos era la única posible, la última. Al menos es eso lo que intentamos.

Es importante señalar, que al haber definido a la obra como un *thriller*, el ritmo que esta impone – sobre el telón de fondo de lo expuesto – es supremamente interesante. Nunca es lineal, al contrario se somete al espectador a permanentes elementos de tensión – distensión (otro reflejo del principio de oposición) que a la vez es altamente fuera de la cotidianidad con dos intenciones a nuestro parecer: hacer creíble cada versión del asesinato, sin permitir que el espectador se pregunte mucho por la veracidad de cada una de ellas; y, por otro lado, luego de una acumulación intensa de tensiones en la escena final, dejar al espectador en un momento último de *relax*, casi cómico, que a la vez es muy apelativo y que evidencia la “farsa” teatral. Esto provoca, si bien la obra es breve (45 minutos) que la sensación de fugacidad sea aún mayor, por la intensidad rítmica que bien podría haber sido graficada.

Bajo lo expuesto, aprovechamos de la precariedad de visión del espectador al cual sin embargo:

No le íbamos a hacer concesiones fáciles (...): usted no viene a ver lo que quiere ver, viene con los ojos de la televisión (...) Nada de concesiones fáciles al público, que puede tener un gusto populista (...) creo que había y hay en las obras que tenemos en Quinto Río, una construcción de un espectador modelo. Creo que lo que hicimos es pasar la noción de lector modelo de Eco, a la propuesta de un espectador modelo. Ahora, ese espectador modelo

nunca coincidía completamente con el espectador empírico, entonces el espectador empírico tenía que desplazarse para acercarse a nuestra noción de espectador modelo. Y nosotros teníamos que desplazarnos al máximo para lograr que el espectador modelo fuese construido de la mejor manera posible.” (Luna, Sobre Teatro del Quinto Río, 2016)

Construcción que se fundamenta en el texto que el dramaturgo entrega por supuesto, en el cual se omiten voluntariamente, no solo un conjunto importante de datos que recurrentemente muestran al público que “no toda la verdad puede ser dicha”, sino que acentúan el suspenso necesario en la puesta en escena. Solo por ejemplificar: en ningún momento, hasta bien avanzado el primer acto, nos damos cuenta que la relación entre los dos hombres y la mujer es estrecha y pre – existente. Los personajes se cuidan de mostrar al público cualquier indicio que delate dicha relación, este dato – omiso – permite que la trama avance, permite que tenga las características que tiene y luego, una vez develado el vínculo nos deja aún en mayor incertidumbre que solo lleva al final aún más impredecible, porque el espectador no espera el desenlace:

Mujer. Nunca esperé a nadie.

Hombre 1. Porque no había nadie a quién esperar.

Hombre 2. No hubo hombre a quien matar,

Hombre 1. ...ni con quién conspirar.

Hombre 2. Nosotros tres lo ideamos todo,

Hombre 1. ...como un juego,

Hombre 2. ...que comenzamos a creernos,

Hombre 1...que nos penetró hasta cambiarnos” (Luna, Teatro, 2010)

○ **Personaje (s)**

Los personajes tuvieron nacimiento en el texto, verdad de Perogrullo, pero fueron luego delimitados totalmente y profundizados en el montaje. Pese a la

indiferenciación que Luna establece entre los personajes, llamándolos lacónicamente Hombre o Mujer, hay características de ellos, indicios, expresados en el texto, que fueron punto de partida para la construcción de los caracteres: Hombre 2 tenía en el texto, sugeridas características de un ser sádico; Hombre 1 una persona más bien pusilánime y la Mujer se mostraba como manipuladora. Estas ideas fueron suficientes para iniciar a crear los personajes.

Definimos, previamente, tras las lecturas iniciales y los análisis de texto, que la línea de construcción de los personajes se debía acercar a lo esperpéntico para acentuar su carácter absurdo. Técnicamente los dos personajes masculinos se construyeron a partir de animales (un perezoso en el caso del Hombre 1, una rata para el Hombre 2. Y la Mujer partió de una flor.) Sin embargo de ello, al final, nos era importante que cada uno alcanzara una definición – adjetivada numerosamente en el proceso de trabajo – de carácter más psicológico.

Se estableció en los personajes un aura peripatética – en cuanto absurda – en el sentido de mostrarles ridículos o extravagantes, pero también en cuanto a que producían una peripecia⁷⁸ en su comportamiento, no en la fábula. Esto implicaba que la característica del personaje que se enunciaba inicialmente, de manera justificada en el montaje, iba paulatinamente disolviéndose y terminaba siendo el opuesto de sí mismo.

A contramano de las propuestas del teatro postmoderno y postdramático, nos era fundamental para nosotros, sustentar toda la puesta en escena en lo que consideramos es el eje sustancial del trabajo escénico: el actor construyendo el personaje, el personaje en resumen apretado.

⁷⁸ Peripecia: “es el cambio de acción en sentido contrario” (Real Academia Española de la Lengua, 2010)

Ciertas partes del texto no pueden ser hechas sino de forma apelativa hacia el público, rompiendo cualquier barrera con él. Esto lo dilatamos a todo el espectáculo en el sentido de que al final es el público el único que conoce la verdad total y a la vez la ignora.

Al abrirse el telón e iluminarse la escena, se ve una escenografía muy sencilla, minimalista en realidad: dos sillas, una mesa, rústicas todas; dos paneles sobre ruedas al fondo, uno en naranja, el otro en verde – intensos los colores – sobre los cuales están dibujados dos seres casi caricaturescos. Delante dos personajes, Hombre 1 y Hombre 2, sentados en las sillas inician el diálogo. En el ambiente suena una música tensa. La luz es baja.

El primer grupo de oposiciones que se puede comprender es de los personajes: el Hombre 2 es dinámico, efusivo, violento y sardónico; el Hombre 1 apocado, lento, con poca movilidad, asustadizo. Oposición que se traslada, a otros elementos del montaje, casi durante toda la obra. Es recién al finalizar la última escena del Acto 1, que se establece con claridad la peripecia de los personajes que habíamos mencionado, cuando los dos mutan hacia actitudes y formas de comportamiento diferentes: el Hombre 1 deja su personaje tímido y débil, adquiere más solvencia; mientras el Hombre 2 muestra fisuras en su aparente crueldad y violencia, ambos motivados por la confrontación fuerte a la que son sometidos por la Mujer.

Luego, hay un segundo nivel de oposición, este más de tipo estructural que configura el conflicto de la obra: entre los dos hombres y la Mujer. Desde un inicio ella aparece como otra, diferente a la unidad de opuestos que son Hombre 1 y Hombre 2.

Estas oposiciones adquieren un complemento y una concatenación interesante con la extra – cotidianidad que la puesta en escena genera. Ciertamente es que todo hecho escénico, en sí mismo, sale de lo cotidiano, pero en la puesta en escena del **Murciélago doble** estas perspectivas son acentuadas: los personajes son esperpénticos y caricaturescos a la vez, lo cual no les priva para nada de la credibilidad que necesitan; es evidente que se trabajó una profunda relación entre estos personajes, que no es tampoco una relación normal, convencional, cotidiana; por el contrario a ratos de adivina una suerte de relación dominio – sumisión entre ellos, de dependencia psicológica en otros, de complicidad a momentos, lo cual teje una interesante red de situaciones humanas que enriquecen al texto y a lo que el público ve. Los vestuarios, los espacios sugeridos, incluso una escena bailada muy justificada en la obra, imponen al espectador un espacio – tiempo diferente al cotidiano, del cual el público no puede abstraerse.

Es evidente que se ha dado prioridad a estos ámbitos de oposiciones, con el objeto de relieves el trabajo actoral por sobre los otros elementos de la puesta en escena. Dicho de otro modo: el minimalismo de la escenografía; la iluminación orientada a acentuar el dramatismo del trabajo de los actores; la música – compuesta especialmente para la puesta en escena – que genera ambientes tensos, tétricos y de suspenso, están totalmente en función de resaltar el trabajo de los actores, a los personajes, sin que ninguno de estos componentes sea el depositario de la acción, sino solo los personajes.

Es por tanto una puesta en escena sustentada de manera fundamental en lo que los personajes hacen, en las acciones de los actores. Esto no significa que no se aprecie un depurado trabajo sobre los otros elementos, solo que estos complementan lo que los actores proponen.

- **Público:**

Respecto a este tópico ya hemos dicho que el fundamento de la relación de esta puesta en escena, como de todas las otras de Teatro del Quinto Río, con el público, es que buscábamos construir un “espectador modelo” como Luna lo llama. Ahora, en el caso particular de ***El murciélago*** se generó una dramaturgia del público, una forma de relación precisa con el público, que buscábamos en cada momento. Por supuesto, siempre la realidad del vínculo diario con el espectador superaba y cambiaba radicalmente lo que esperábamos, pero cuando menos teníamos claro – a partir del diseño de las tensiones y del ritmo del espectáculo – cuándo y en qué circunstancias nos proponíamos tensar la cuerda, cuándo relajarla, en qué partes atrapar la atención y cuándo soltarla, como ya dijimos sin concesiones al gusto del público, sino para llevarle exactamente a dónde nosotros como creadores queremos: la tesis que la obra plantea.

Si esto se conseguía totalmente o no, sería parte de otro análisis que debe incluir un análisis de la recepción, pero, era eso al menos lo que buscábamos y creemos que se alcanzaba en buena medida. Pero esto no significaba tampoco proponerle, a quienes nos veían, un montaje intelectualoide, acartonado, difícil *per se*, exigente sí, pero no turbio y opaco, sino antes bien un montaje breve que resultase a la vez divertido y trepidante.

- **Análisis de las teatralidades:**

Las teatralidades de este montaje se pueden analizar partiendo de lo evidente y visible, para alcanzar luego mayores niveles de profundidad. Lo que más resalta es la oposición que puede deducirse entre la visualidad propuesta, en escenografía y objetos, más bien de tipo minimalista y la construcción de los personajes detallista, casi barroca, profunda, cuidada en extremo. Los actores por tanto están forzados, en el mejor sentido, a asumir una actuación intensa, depurada y compleja, que sea el centro y el sentido fundamental de la puesta en escena; donde sean los actores quienes llenen el espacio y el tiempo escénico trasladando, sin cambiar de espacio – tiempo real, al público por

diferentes tiempos y espacios sugeridos como antes se explicó. La música, compuesta ex profeso para el espectáculo por el grupo de rock *Los recién muertitos*, fue enormemente eficiente tanto en condensar y dar sentido a los desarrollos actorales, a las atmósferas que los actores proponían en cada espacio – tiempo que construían, como en agudizar las propuestas rítmicas que la puesta en escena exponía.

Es, por otro lado, una puesta en escena cuya teatralidad descansa también en elementos no materiales, sino de construcción actoral como el ritmo. Si todo lo que sucede en la escena es extra cotidiano, si todo lo que la escena propone es un artificio, que merced al contrato espectacular que se establece con el público se vuelve verosímil, el ritmo de esta puesta en escena está diseñado casi cinematográficamente, en el sentido de aprovechar la lógica de lectura rítmica – ya no solo estructural como explicábamos antes – que propone regularmente el cine convencional, sobre todo el de suspenso, que va aumentando la tensión dramática constantemente para mantener la atención del público, hasta un clímax dentro de la historia que resuelva el conflicto.

En este caso, la tensión dramática, merced al manejo del ritmo, es constantemente aumentada, de manera deceptiva sin embargo, es decir, la tensión y el ritmo crecen todo el tiempo, no porque la situación, la historia o los personajes busquen un clímax – que por demás no existe, ni se resuelve el conflicto – sino porque cada vez la historia toma un giro diferente inesperado, negando (deceptivamente) la versión anterior de la historia, para introducirnos otra vez en el frenesí de una nueva versión disparatada aunque verosímil. A estos encadenamientos rítmicos aportó de manera decisiva el trabajo musical como antes anunciamos, expresión sonora que nos llevaba desde *riffs* de guitarras lentos y densos al estilo del mejor rock metálico o sinfónico, a formas casi de bolero o música tropical a momentos.

Y, creemos, la teatralidad del espectáculo ha sido y es posible gracias al profundo nivel de involucramiento alcanzado por los actores en el proceso, lo cual evidencia un extenso e intenso proceso de entrenamiento previo. No sería posible que los actores mantuviesen con tanta eficiencia los ritmos, a la vez que den sentido y soporten de manera creíble para el espectador los constantes cambios de argumento que propone la obra y tampoco podrían desarrollar una construcción de los espacios y tiempos tan acertada, sin tener un profundo nivel de contacto como el grupo lo denomina. Y esto es solo posible porque se desarrolló un entrenamiento, descrito en la parte que se habla del mismo referido al Teatro del Quinto Río, que fue la estructura que soportó este y otros procesos creativos, pero que aquí alcanza incluso un correlato en la teatralidad que trasluce la puesta en escena.

- **Actor (es) y su relación:**

El montaje contó con dos actores, Andrés Vázquez (Hombre 1) y Francisco Aguirre (Hombre 2) que fueron parte de todas las versiones y funciones del espectáculo; y con varias actrices que se alternaron en el personaje de Mujer: Lizbeth Cabrera la primera, María José Alvear la segunda, Mabel Petroff la tercera. Nos centraremos, para este análisis, en el trabajo de esta última, primero porque es personaje central de esta investigación y luego porque consideramos que es quien mejor entendió el sentido de la puesta en escena, del entrenamiento del grupo y del objetivo que buscaba Quinto Río, hablar de la verdad; por supuesto porque también su trabajo actoral fue muy delicado, profundo y con altas cotas de calidad.

Ya dijimos que el trabajo actoral en este montaje está marcado, de manera esencial, por el entrenamiento. Ahora bien, el entrenamiento en el sentido que propone Teatro del Quinto Río tiene varios niveles, que van incidiendo de manera fundamental en lo que los actores hacen. A más de la secuencia básica que se orienta a trabajar, desde el cuerpo y sus ejes esenciales – esto es la cadera y la columna – sobre los principios del trabajo actoral del Teatro

Antropológico, se suman elementos referentes a la relación entre actores, la incorporación del texto, del uso del espacio, de la construcción de secuencias de movimiento, hasta alcanzar a la construcción de los personajes mismos, en lo referente a su estructura corporal y ritmo, de tal forma que casi todos los componentes del montaje están en el entrenamiento, el cual sigue haciéndose siempre aún antes de las funciones.

Esto provoca que la relación entre los actores se vuelva enormemente estrecha, que todos conozcan y sean parte del proceso del otro y que por tanto, inclusive las tesituras emotivas que la obra busca, hayan sido previamente asediadas en el entrenamiento. Esto que, en terminología del grupo llamamos “contacto”, es la base, sustento y fundamento de la calidad del trabajo actoral.

El otro eje fundamental del trabajo actoral fue la construcción de personajes. Si bien, como dijimos, hay un conjunto importante de indicios sobre los personajes presentes en el texto, hubo otros derroteros originados en diferentes fuentes. Siempre la construcción del personaje, para Quinto Río, tiene también un origen corporal: definir una estructura corporal básica, sea a partir de un animal, una planta o un objeto, la misma que precisa a la vez un ritmo básico del personaje. A esto se van adicionado infinidad de detalles de gestualidad periférica, manejo del rostro, precisión vocal, niveles, desplazamiento. El análisis del texto aporta, a la vez, un conjunto importante de condiciones paradigmáticas de la construcción psíquica del personaje que van apareciendo según las labores avanzan.

Los elementos paradigmáticos de los personajes, a nivel de las temáticas que el texto sugiere, son al tiempo el motivo y origen de precisas construcciones de secuencias de movimiento, varias por cada actor, que son depuradas y precisadas largamente. Otra fuente importante de secuencias fue el manejo de un objeto emblemático que acompañaba al actor, y definía características del personaje también, en todo momento del montaje. Estas secuencias de movimiento, algunas de las cuales son construidas directamente por el

personaje, sirven como sustento para la elaboración de secuencias de acción en el montaje de la puesta en escena, estas sí ya elaboradas en su totalidad desde la estructura y ritmo del personaje.

Todo este complejo y detallado camino de construcción actoral aporta diversos beneficios y se orienta, ante todo, a permitir que el actor cuente con partituras absolutamente precisas y detalladas de lo que será su devenir durante cualquiera de las funciones, aportándole seguridad a su trabajo, limpieza, precisión, profundidad y diversos niveles de significación y de creación de sentido.

Solo nos queda decir que los tres actores con los cuales se contó para el montaje de ***El murciélago doble*** asumieron con inmensa solvencia cada parte de este derrotero definido desde la dirección, produciendo un montaje de gran calidad estética que se volvió rápidamente en un ícono del teatro de la ciudad en esos años.

○ **Puesta en escena**

En función de lo ya expresado, y para resumir sin repetir demasiado, la puesta en escena tendría estas características generales en cuanto al uso de la música, la escenografía, el vestuario, la luz, entre otros:

- Es una puesta en escena minimalista en cuanto a lo objetual y escenográfico, pero sumamente rica y depurada en lo actoral.
- La riqueza de la puesta en escena, barroca en muchos aspectos, acendra sus niveles de sentido por el uso de diversos tiempos y espacios que se superponen durante el montaje, como por un detallado y rico tejido de los ritmos que producen el necesario suspenso que la obra exige.

- El uso de objetos resulta fundamental en el montaje, no solo porque hay pocos objetos en escena, sino porque sobre todo sustentan la labor actoral en parte, a los personajes y a la estética de lo que se ve.
- Es una puesta en escena que ha diseñado una precisa dramaturgia de relación con el público, por el uso de ritmos muy detallados para mantener la atención y generar suspenso en el espectador, como por el uso de momentos meta teatrales que apelan directamente a quien observa el espectáculo.
- El montaje, realmente, se sustenta en el trabajo actoral y de construcción de personajes como ya detallamos, pues ante la vacuidad del espacio intencionadamente provocada, los ejecutantes son quienes se encargan de llenar todo el montaje con su espléndida labor.
- La música deviene en componente determinante de los ritmos propuestos, pero también de los ambientes y las atmósferas que el montaje propone. No en vano su producción significó un estrecho trabajo con el grupo que la compuso. La música con frecuencia introduce o acompaña una escena, pero sobre todo se alinea, se acompasa, se amalgama con la experiencia sensorial y emotiva que las escenas sugieren.
- Las luces, al fin, fueron trabajadas con intensidad dramática, esto es proveer al montaje del entorno de color, de intensidad lumínica, de emotividad que la escena requería. Y en varias ocasiones favorecía o provocaba incluso del paso de tiempos y espacios que son necesarios al montaje. No existe un solo momento de la luz que sirva solamente como iluminación de la acción, sino que están en función de esta, del ritmo y de lo que con ello se desea provocar en el público.

Estas las consideraciones fundamentales en torno a este interesante montaje escénico que marcó a Teatro del Quinto Río y a un momento del teatro de la ciudad.

4. De magas, lobos esteparios y bufones:

Los creadores individuales: una particularidad definitoria

4.1 Soledades en diálogo

Tal vez resulte extraño, cuando menos curioso, que destinemos un espacio importante de este trabajo a creadores individuales de la ciudad de Cuenca entre el año 2005 y el 2013, puesto que – siempre se ha dicho – el teatro es un arte eminentemente colectivo. Hay razones y varias que pretendemos exponer brevemente antes de entrar de lleno a hablar de estos artistas.

Con frecuencia el teatro implica severas dificultades para realizarse, al menos en América Latina, donde suele ser un arte marginal, para públicos pequeños, de difícil difusión. Es casi imprescindible que el trabajo teatral sea subsidiado: el tiempo que se destina a los ensayos, producción, investigación y preparación de una obra, es un tiempo “improductivo” en el sentido económico, visto desde una perspectiva empresarial. Solo cuando la obra se estrena es que el grupo puede gozar de ingresos, los cuales raramente compensan ese tiempo anterior, al menos dentro del teatro de grupos. La realidad de las compañías puede ser diferente. Son pocos los grupos en el mundo que han logrado tener una sostenibilidad permanente y totalmente autónoma, aún el *Odín Teatret*, epítome de lo que es y debería ser un grupo teatral, ha vivido todos estos años de sus propios esfuerzos como de una subvención anual que recibía del gobierno danés, tal como Eugenio Barba lo ha explicado muchas veces.

El teatro implica además, el mantenimiento de un colectivo de trabajadores - artistas, cuya convivencia puede resultar conflictiva, álgida, difícil. La vida del teatro está plagada, en cualquier lugar del mundo, por anécdotas sobre esto. Y al final, no es menos cierto, que resulta más fácil y probablemente más productivo en términos artísticos no tener que lidiar sino solo con los trances propios a la hora de producir arte.

Por fin, está también el problema de las opciones estéticas, de las poéticas a definir dentro de un grupo, los temas a tratarse e incluso de las técnicas a usarse. Cuestiones, todas estas, que pueden desatar acalorados debates entre quienes forman parte de un colectivo escénico.

Problemas, los anotados – muchos de ellos al menos – que pueden minimizarse, casi desaparecer inclusive cuando el creador tiene que habérselas consigo mismo y con nadie más. Quizás esto explica, en principio, el surgimiento de un conjunto importante de creadores individuales en la ciudad de Cuenca, algunos de los cuales sin embargo han intentado frecuentemente formar asociaciones escénicas (Mabel Petroff, por ejemplo, nació en el Laboratorio de Teatro Antropológico, pasó luego a Mano 3, Testadura y ahora mantiene Teatro Brujo, pero una parte fundamental de su labor se ha hecho en solitario en los pasados años) pero otros como Carlos “Cacho” Gallegos, han sido parte muy esporádicamente de asociaciones, habiendo tenido desde siempre una clara orientación al trabajo unipersonal.

Juan Estrella, Juan Andrade, Felipe Serrano, Monserrath Astudillo, Carlos Gallegos, Mabel Petroff, Juan Alberto Malo, Pancho Aguirre, María Belén Ochoa más recientemente, son, con sus diferencias unos de otros un ejemplo decidor de la abundancia y calidad de los creadores individuales que han poblado el panorama de la escena de Cuenca en el tiempo que nos ocupa (2005 – 2013) – Pancho por ejemplo ha sido y es parte de grupos aunque mantenga también trabajo en solitario –.

Los creadores individuales constituyen, a nuestro parecer, junto con los grupos que se formaron, las dos maneras más interesantes y válidas que tuvo el teatro de Cuenca, tal vez en toda su historia. Es precisamente hacia el año 2013 que los grupos acusan un deterioro enorme, no así los creadores individuales, cediendo el espacio al surgimiento de ocasionales agrupaciones, bajo el formato de compañías por proyecto ocasional en realidad, que se han formado básicamente por estudiantes de las dos universidades que tienen escuelas de teatro (Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay) que han promovido montajes bajo esa manera. Es posible entonces afirmar que el teatro de grupos, esperemos que temporalmente, atraviesa un momento de crisis y de casi desaparición, pese a que se han intentado nuevos esfuerzos como Clowncarajo o el emblemático Arapos (así es el nombre del grupo) que en los últimos años, posteriores al 2013, casi no ha tenido actividad. Pero estamos anticipando conclusiones.

Lo cierto es que junto a los grupos, los creadores individuales han constituido un eje sustancial del trabajo teatral de la ciudad. Aportando no solo un número considerable de obras, sino siendo el vehículo de transporte e implantación de técnicas nuevas, de perspectivas estéticas diferentes, así han llegado a la ciudad más de una variante del *clown*, los entrenamientos de Suzuki, el Feldenkrais, el circo en diversas formas, el propio Teatro Antropológico, entre otras tantas. No se podría, en definitiva, entender la realidad de nuestro teatro sin validar el trabajo y aporte de los creadores individuales como veremos.

Una vez más fue necesario seleccionar algunos de estos creadores para estudiarlos a ellos y parte de sus trabajos al menos. Aquí cabrían otra vez los criterios necesarios para esta selección, que existiendo, tienen también un asidero importante en la valoración que de ellos tenemos. Resultaría complejo analizar la labor de Juana Estrella, Monserrath Astudillo o Juan Andrade, puesto que hace más de una década los tres radican en Quito y aunque han

presentado frecuentemente sus trabajos en Cuenca, en realidad no han sido ni son parte del movimiento teatral que ha vivido la ciudad, sino de manera tangencial. Es más, su éxito en la capital y en todo el país, frecuentemente ha motivado que enfrenten condiciones de promoción y de producción de su obras que no han sido las mismas de los grupos locales. Constituyen una interesantísima diáspora del teatro de Cuenca, que ha influido decisivamente en la escena de todo el país, lo cual debería indagarse como parte de otro estudio, no de este.

Bajo lo dicho, entonces, nos quedan unos otros pocos, de los cuales hemos elegido estudiar la labor de Pancho Aguirre – actor mayor del Ecuador – el trabajo singular y de valor mundial de Carlos Gallegos quien ha incidido en varias generaciones de teatristas de Cuenca y también las apuestas diversas, irrefrenables y aleccionadoras de Mabel Petroff, la figura femenina más alta de las tablas cuencanas en el período que nos interesa.

Queda claro entonces, que el Teatro de Cuenca, debe tanto o más a los grupos que a los creadores individuales que han derrochado toda su maestría, sin cuyo conocimiento sería imposible entender lo realizado, constituyendo como afirmamos al inicio de esta sección una particularidad definitoria del teatro de la ciudad.

4.1.1 Mabel Petroff Montesinos: Nigromante mayor:

4.1.1.1 Obsesión y fundamento: su trabajo

Estudiar el trabajo de Mabel Petroff significa adentrarnos en un momento significativo del desarrollo del teatro en Cuenca, tanto por la lucidez, belleza y alcance de su trabajo, como por la enorme influencia que ella ha ejercido en varias generaciones de jóvenes teatristas de la ciudad, pese a su misma

juventud. Más adelante definiremos los detalles de su trayectoria, por ahora nos es importante tratar de entender por qué y cómo esta joven y bella mujer, poseedora de talento, disciplina y creatividad enormes, se ha convertido en una figura central del teatro de la ciudad y el país, merced a un trabajo incansable, obsesivo a ratos en muchos ámbitos del arte que van desde su innegable capacidad actoral, pasando por exitosas experiencias dramatúrgicas, terminando con su enorme actividad como gestora cultural, como veremos más adelante.

Por ahora, intentaremos en este primer acápite sobre Mabel, esbozar algunos elementos presentes en toda su labor escénica, que constituyen un sello del trabajo de Petroff:

- Personajes bien trabajados, profundos, llenos de matices – no solo en ella sino en los actores con quienes trabaja – y de una veracidad escénica enorme. Algunos poblados de sensualidad, ironía y humor.
- Una rigurosa preparación física del actor, que se evidenciaba en un teatro con acento físico, sin ambages, pero que podía acudir, además del cuerpo a una pléyade importante de recursos rítmicos, objetuales, espaciales.
- El uso dramático y dinámico de objetos. Ninguno de los elementos objetuales usados estaban fuera de lugar ni tenían presencia gratuita en las puestas en escena, habían sido cuidadosamente estudiados para aportar conceptualmente y estéticamente al montaje, no mero relleno visual.
- La presencia de música en vivo o de percusión corporal en casi todas sus obras.

- En muchas obras se acudía a dramaturgias textuales propias o a adaptaciones, como vimos, que le abrieron una vía investigativa a ese complejo nivel de trabajo.
- La investigación técnica, volcada en pesquisas escénicas, que rezumaban todos sus trabajos, algunos sin mayores luces en cuanto a los objetivos a alcanzar, pero todos con aportes indudables en cuanto a construcción de personajes, uso del espacio, relación con el público, pero sobre todo en cuanto al uso del cuerpo en escena.
- El eclecticismo como premisa, tanto en lo técnico, como en lo estilístico, dentro de las obras de Petroff. No se había trazado, como objetivo conscientemente o no, la construcción de una poética en términos estilísticos, aunque su trabajo sí prefigura, con claridad, una estética reflejada en algunos de los elementos que hemos mencionado antes. Igual apela, como hemos visto, a obras con estilos populares que ha trabajos más depurados de sala, como a trabajos de calle. Pero todos con el mismo trasfondo técnico - investigativo que le caracteriza.

4.1.1.2 De la imagen al cuerpo: trayectoria

Hacia 1993, a instancias de Diego Carrasco, recién graduado en la Escuela de Arte Teatral del ISA⁷⁹ de La Habana surge el Laboratorio de Teatro Antropológico, en el que estuvieron Rafael Estrella, Monserrath Astudillo y al inicio Fabián “Choquilla” Durán. Luego se sumaría Mabel Petroff en 1995. Durante casi cinco años de trabajo el grupo realiza tres espectáculos, versiones distintas de la misma obra: ***Asudiansam el erudito de Rabanadás y la tentación de Aura que fue una araña*** del dramaturgo cubano Ricardo Muñoz Caravaca, que cedió los derechos de la obra al conjunto. Mabel describe así este período: *“Yo sí sentía como solitario todo. No había siquiera comprensión de la gente de lo que estábamos haciendo, era como una cosa*

⁷⁹ Instituto Superior de Artes – Universidad de las Artes

*oscura en una sala de teatro donde lo que pase o no pase no tenía mucha importancia.*⁸⁰ Pues por entonces era el único grupo que trabajaba en la ciudad: el conjunto centró su actividad en la formación técnica de los actores y en la investigación profunda de técnicas antropológicas y una poética propia, trabajo frustrado hacia 1998 en que el grupo se disuelve.

Posterior a 1998, Carrasco se afinsa en Quito donde fundará el Colectivo Teatral Arista. Mientras, Mabel Petroff y Monserrath Astudillo se consolidan como dos grandes actrices. Estrella abandona el teatro definitivamente.

Monserrath viaja a Quito en el 2000 donde estudia en la academia del grupo Malayerba, con quienes solidifica su formación y sin volver nunca a radicarse en Cuenca, realiza una extensa labor en cine, televisión y teatro mismo, siendo otra de las actrices más reconocidas del país.

Mabel Petroff se une a Jaime Garrido – quien iniciaba su trabajo – a fines de los 90, con quien revive el TEUC (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca), luego funda el grupo Mano 3 con Daniel Berrezueta y una actriz colombiana, Laila Díaz, por entonces radicada en Cuenca, este sería el germen del actual Mano 3. Mabel luego mantiene su labor individual – la analizaremos en detalle – como la gran figura del teatro de Cuenca en el período que nos interesa, como actriz, dramaturga, directora y gestora en agrupaciones como Testadura y al final en su actual Teatro Brujo, fundado con su esposo el actor Bruno Castillo, manteniendo incesante actividad entre Cuenca y el México D.F. Es importante señalar, que para estos años, Mabel Petroff estudia también Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, carrera en la cual se gradúa con un espectáculo a medio camino entre el teatro, el performance y la plástica basado en el texto de Pablo Palacio *La doble y única mujer* que anunciaba, según nuestro parecer, su escisión definitiva de la plástica, aunque esté siempre presente en sus preocupaciones escénicas: “La parte plástica también tiene mucha

⁸⁰ Entrevista a Mabel Petroff realizada el día 21 de abril de 2007.

relevancia por mi formación pictórica y escultórica” (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 2)

Mabel Petroff, en los años que nos ocupan se constituyó en la más sólida profesional del teatro de la ciudad. Ella, Pancho Aguirre, Carlos Gallegos e Isidro Luna, son los principales promotores de la actividad teatral: monta casi una decena de obras como actriz, dirige varios espectáculos (analizaremos *¿Está usted ahí?* basada en la difícilísima *El impromptu del alma* de Ionesco) escribe otros tantos y se vincula a innumerables emprendimientos teatrales que suceden en la ciudad, incluidas las dos escuelas de artes escénicas que llegan a haber, volviéndose por supuesto una reconocible figura para el público y en un referente para los teatristas jóvenes. Actúa además en cine y televisión nacional y local, y en algunos emprendimientos independientes de interesante factura.

A la par que, tras su formación en el Laboratorio de Teatro Antropológico, se vuelve asidua participante de cuanto taller encuentre, de la técnica que fuese, en Cuenca y fuera de ella: clown, más teatro antropológico con Roberta Carrieri por ejemplo, Suzuki, circo con especialistas del *Cirque du Soleil*, cabaret y teatro de carpa en México, rítmica corporal entre otros, constituyen el enorme abanico de opciones formativas a las cuales la actriz cuencana se ha sometido, terminando por definir con ello su muy propio y particular modo de hacer:

Me defino como una aprendiz, una estudiante eterna, no puedo concebir mi trabajo estancada en la idea de que ya comprendo lo que debo hacer. Me entreno en distintas disciplinas que enriquecen mi trabajo. Soy cinturón negro de artes marciales tradicionales japonesas Budo Taijutsu, tomo clases de danza, Feldenkrais, voz y dicción, toco tres instrumentos musicales y siempre estoy en búsqueda de nuevos cursos y talleres que renueven mi visión artística. (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 3)

Para el inicio del tiempo que nos interesa Mabel aún formaba parte de *Mano 3* con quienes fundamentalmente desarrolla actividad de producción de una de las ediciones finales de la desaparecida Bienal de Artes Escénicas. Se

separará de ellos y emprende con Monserrath Astudillo un centro cultural que dura poco tiempo. De este esfuerzo nace *Testadura* con Manolo Salgado, Tatiana Ugalde, Juan Alberto Malo, Dunia Cordero y Roberto Moscoso entre otros.

Con *Testadura* construye el momento más fundamentalista de su carrera, centrado en una labor casi monástica del actor. El entrenamiento y la preparación del actor constituyen el sustento del trabajo de este grupo. Estos algunos de los trabajos que hace con *Testadura*: *La ciudad sobre el agua*, con dramaturgia de Manolo Salgado y de la propia Mabel Petroff quien completó el texto. *El diablo*, basada en una leyenda popular que la hizo cuento su padre el reconocido escritor Iván Petroff Rojas. *¿Está usted ahí?*, con arreglo dramático y dirección de Mabel, basada en *El impromptu del alma* de Ionesco, un delicioso cabaret de calle, adaptado a nuestra realidad de tecno cumbia, que lo dirigió Dunia Cordero y escribió Juan Alberto Malo: *La última tecnocumbia en París*; y un espectáculo de percusión corporal sin antecedentes en la ciudad, de una belleza y calidad impresionantes titulado *Quetchup*. Su último trabajo con *Testadura* es *Lucas y los fantasmas* de nuevo con texto de Juan Alberto Malo y Dirección de Dunia Cordero.

Todos estos trabajos eran muy disímiles entre sí, aunque tenían en común el rigor en el entrenamiento y la actuación que Petroff buscaba. *La ciudad bajo las aguas* era una suerte de teatro popular, por inspiración y resultados, que intentaba codificar tanto temáticas como elementos de la teatralidad popular urbana de la ciudad. Cosa similar sucedía con *El diablo* que recogía una leyenda popular. Mientras que *¿Está usted ahí?* era una obra de sala, muy depurada, centrada en disquisiciones filosóficas y estéticas sobre la labor de los curadores y los intelectuales ante los artistas, idea que le era muy cara en aquella época, producto de su formación como artista plástica. El cabaret que mencionamos (*La última tecnocumbia en París*) era eso, un cabaret en la calle, con toda la estética y la parafernalia *demodé* de este tipo de espectáculos, estética tan presente en la tecno cumbia que es todo un fenómeno cultural en el Ecuador y en casi todos los países de Sudamérica.

Un nuevo momento del trabajo de esta teatrística cuencana se abre con *Teatro Brujo*. Tras la separación de Testadura, Petroff conforma con quien sería luego su esposo – el actor y director mexicano Bruno Castillo – el grupo al que hacemos referencia, *Teatro Brujo*, y el grueso de su actividad pasa a estar en la ciudad de México D.F. donde además profundiza su vínculo con el circo a través de Flip Circo, agrupación a la que también se pertenece. Lamentablemente eso ha significado que su actividad en Cuenca haya menguado, por sus extensas ausencias, pese a lo cual ha estrenado y presentado varios espectáculos con Teatro Brujo en la ciudad, siendo otra vez un cabaret – *Ars Erótica* – el que tuvo una especial significación para el teatro de Cuenca, pues este fue el que dio inicio a una larga sucesión de eventos en el Centro Cultural “El Prohibido”, llamados “Cabaret Prohibido” cuyas primeras ediciones fueron co – organizadas por Mabel y su esposo, varios teatrístas jóvenes y la figura imprescindible de la cultura cuencana que es el artista plástico Eduardo Moscoso, dueño y promotor del Centro Cultural, del cual hablamos más extensamente antes.

Mabel se erigió y continúa como un símbolo ineludible de profesionalismo en el teatro para las nuevas generaciones de creadores de la ciudad, evidencia una profundidad y creatividad excepcional en sus trabajos y un enorme rigor técnico en sus propuestas. Dueña de un liderazgo indiscutible, van siendo varias generaciones de teatrístas jóvenes, quienes han construido sus carreras bajo la conducción y al ejemplo de ella. Quizás ha sido la falta de atención a las construcciones dramáticas un signo de sus puestas en escena – pese a indudables aciertos como ya lo indicamos en *¿Está usted ahí?* – lo cual ha sido evidenciado por ella misma: “Hasta hace poco había despreciado de manera arbitraria el texto dramático y por lo tanto me perdía de un universo enorme de aprendizaje, hoy busco en el texto varias claves que antes no tomaba en cuenta.” (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015). Y por otro lado, la ausencia de sistematizaciones y reflexiones conceptuales y teóricas sobre su propio trabajo, que al menos las desconocemos, lo cual no le resta, de forma alguna

valor a su gigantesca, titánica, obsesiva y lúcida labor como creadora de las artes escénicas de Cuenca.

4.1.1.3 Absurdo y precisión: *¿Está usted ahí?*

Dramaturgias y generación de sentido en *¿Está usted ahí?*:

La obra *¿Está usted ahí?* dirigida por Mabel Petroff, con arreglo dramático de Paúl Romero y de ella mismo, fue estrenada por el colectivo Testadura en el año 2006. La obra está basada en el texto de Eugene Ionesco *El impromptu del alma o el camaleón del pastor*, también traducida como *La improvisación del alma* y en la versión del grupo, toma su nombre, de la primera línea de diálogo de la obra del escritor rumano – francés:

Entre los libros y los manuscritos, Ionesco duerme con la cabeza apoyada en la mesa. Tiene en una mano un bolígrafo que sostiene con la contera en alto. Lllaman. Ionesco ronca. Lllaman de nuevo y luego golpean fuertemente a la puerta. Lllaman:” ¡Ionesco! ¡Ionesco!”. Por fin Ionesco despierta sobresaltado y se frota los ojos.

VOZ DE HOMBRE. — ¡Ionesco! *¿Está usted ahí?*⁸¹

(Ionesco, 2007, pág. 3)

El texto es una hilarante y dislocada obra, muy al estilo de Ionesco, estrenada en 1956 cuando ya el autor era un escritor y teatrero de amplio reconocimiento tras el estreno de su primer texto *La cantante calva* publicada luego en 1952. La obra trata de la relación entre un escritor, el mismo Ionesco, y tres críticos teatrales que invaden su espacio provocando un círculo vicioso de disquisiciones y discusiones absurdas, del cual escapan solamente tras la intervención de María, una vecina y empleada doméstica de Ionesco. Es una

⁸¹ El resaltado es nuestro

de las pocas obras biográficas, al menos en cuanto apela a él mismo, del escritor inicial del teatro del absurdo.

¿Qué hace una obra tan extraña en el repertorio de un grupo cuencano? ¿Cuánto tiene que ver este montaje con Cuenca, el movimiento teatral cuencano y sus realidades? Intentaremos establecer algunos puntos de comprensión, aunque serían solamente los miembros del grupo quienes den respuesta final a estas preguntas. Y las preguntas son aún más pertinentes cuando este montaje, el texto asumido, no se relaciona casi de ningún modo a las otras obras del grupo, algunas de regusto costumbrista o popular como *La noche del diablo* o *La ciudad sobre el agua*, otras de tipo totalmente experimental como *La última tecnocumbia en París* o *Quetchup*. Pero, como esperamos demostrar, en lo técnico y estético, mantienen una misma lógica, promueven una unidad, en lo que fue el trabajo de este emblemático grupo de teatro de Cuenca, que desarrolló el grueso de su actividad en la primera década del siglo XXI y el inicio de la segunda hasta su disolución.

En esta obra intervinieron Paúl Romero como *Ionesco*, Tatiana Ugalde, Mabel Petroff y Dunia Cordero como *Bartolomea I, II y III* respectivamente. Y *María* fue interpretada por María Isabel Quintuña (0983313462 karlaherrerasalazar@outlook.com).

Como muchas obras de teatro del absurdo, se sustenta en ciertas características que evidenciaremos, puesto que resultan determinantes a la hora de comprender la puesta en escena, la complejidad del texto y sus relaciones. Veamos.

El absurdo como género y estilo teatral, nace tras la Segunda Guerra Mundial – a nuestro parecer como la primera gran expresión de lo que luego llamaríamos posmodernidad – como un reflejo de la crisis de los humanismos,

de la modernidad y de la conciencia humana, producida por los treinta y un fatales años que, entre 1914 y 1941, destruyeron cualquier esperanza que sobre la humanidad tuvo el hombre.

El Existencialismo, aquella magnífica propuesta filosófica que apareciese a mediados del siglo XIX de la mano de Sören Kierkegaard y Nietzsche, recobra vida tras las guerras mundiales y vuelve por sus cuestionamientos esenciales: ¿qué es la vida, la existencia? ¿Qué es la libertad? ¿Qué significado puede tener la vida misma? Tras cien millones de muertos, filósofos y escritores como Heidegger, Camus, Sartre, Ionesco, Beckett, Mrozeck, Hesse, entre tantos otros, vuelven a estos planteamientos fundamentales del Existencialismo, produciendo obras tan definitivas para el pensamiento posterior como la *Carta sobre los humanismos* de Martín Heidegger, *El extranjero* y *El mito de Sísifo* de Camus, *El ser y la nada* y *A puerta cerrada* de Sartre, como la *Cantante Calva* de Ionesco o *Esperando a Godot* de Beckett, después de las cuales el teatro del mundo nunca volvió a ser el mismo.

Es precisamente de *El mito de Sísifo* de donde se toma el nombre de Absurdo, para denominar a estas obras extrañas y desafiantes que escribieron Adamov, Genet, Alfonso Sastre, más contemporáneamente Sanchís Sinesterra, Osvaldo Dragún en Latinoamérica, entre muchos más. En 1960 Martín Esslin escribe *El teatro del absurdo* (Esslin, 1966), siendo él quien acuña el nombre y caracteriza a esta forma teatral, explicando que es del libro de Camus *El mito de Sísifo*, en donde él encontró el nombre para estas obras existenciales que muestran el irrazonable sino de la contemporaneidad, no sin dejos de altos niveles de humor.

El teatro del absurdo fundamente su lenguaje en varios aspectos: la reiteración de textos en los diálogos, esto es particularmente propio de autores como Ionesco o el propio Isidro Luna que analizamos en este mismo ensayo.

Esta repetición no es un recurso vacío o que simplemente busque estorbar al espectador, por el contrario, se enfoca en mostrar la incapacidad de comunicación y comprensión entre los seres que habitan el universo de una obra, tal cual en la realidad, así estén cercanos uno del otro. Intenta mostrar la vaciedad final de las palabras, las ideas que están detrás de estas, que tan cotidianamente usamos sin alcanzar a llegar de veras a alguien, al mejor tono de lo que uno de los fundadores de la psicología gestáltica estadounidense, Fritz Perls, llamaría “bullshit”.

Por otro lado el Teatro del Absurdo es la expresión teatral que más asume el juego del metateatro, tan propio de la contemporaneidad, ahora tan manido incluso, fue en ese momento una importante innovación: Pirandello escribe su excepcional *Seis personajes en busca de un autor* (1921) como el primer gran antecedente del metateatro. Es una obra no solo inmensamente teatral, sino que además su temática esencial es el teatro mismo, la escritura escénica, la necesidad de trascender la palabra en el escenario con vida. Toda la obra de Ionesco, luego, vaga por estos derroteros y la obra que ahora nos ocupa, no es una excepción, de hecho desde un inicio *La improvisación del alma* nos ubica en el lugar del metateatro. Y es por donde fluyen también muchas obras de Genet, Sastre, Sartre. Ya lo veremos.

Con respecto a la estructura, el Teatro del Absurdo es totalmente anti mimético, en ese sentido anuncia la posmodernidad venidera como sucede en otras artes. Si Aristóteles sostiene que la fábula “es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida” (Aristóteles, 1974, pág. 5) en el Absurdo no es importante ya, para nada, retratar realidad alguna, al menos no de manera directa. *Jacobo o la sumisión* y *El porvenir está en los huevos*, este díptico delicado e hilarante de Ionesco, de ninguna forma plantean algo de realidad en su fábula, pero inevitablemente nos remiten a las perversas disposiciones de la sociedad sobre dos jóvenes amantes. Quizás entonces, el anti mimetismo del Absurdo, se regodea en analogías y metáforas de la

realidad a la cual no renuncia, sino que la asume de otra manera diferente a la de los realismos o las vanguardias.

A su vez, el tratamiento de la fábula en el Absurdo, también es una novedad en ese momento. La fábula a la que una obra del Teatro del Absurdo nos conduce, no es a la creación de una historia real y verosímil, asumiendo lo escrito antes. No. El mundo diegético que propone implica un desplazamiento desde la realidad externa, a otros espacios narrativos: el interior de los personajes o el escritor, las normas de familia, la metafísica, pero no en cuanto puedan ser narrados en la obra, sino como verdaderos espacios de habitación y acción; en definitiva, ese desplazamiento es arribar al espacio del absurdo que aparece en cualquier ángulo y situación de la vida por vía de alguno de los espacios antes sugeridos u otros tantos que no hemos mencionado. Precisamente en *La improvisación del alma* es evidente que la fábula nos sitúa, como campo de acción, en el espacio escritural del autor, no para narrarlo sino para habitarlo.

Es más, se diría que el Teatro del Absurdo renuncia a la fábula en el sentido aristotélico: si bien parte de un conflicto – no hay obra de teatro que pueda evadirlo – no pretende un clímax que lo resuelva, es más el conflicto al mejor estilo de Brecht queda siempre latente: ni cuando los amigos de *Esperando a Godot* se despiden, ni cuando los Bartolomeos son expulsados de casa de Ionesco en *La improvisación del alma*, o cuando el Esclavo decide quedarse en *Elizabeth o la esclavitud*, de Luna, se resuelve el conflicto de alguna manera. La fábula tampoco está en función de narrar hechos, como lo vemos en la obra que nos ocupa, es quizás mucho más importante – fenómeno que otra vez anuncia la posmodernidad – narrar un discurso, presentar ese discurso que bien puede estar en la situación, la cabeza de un personaje, su desdoblamiento o ¿en la realidad? Esta será siempre la duda que nos asalta al vivir el absurdo. Y, aún menos, en el sentido aristotélico: la fábula narrada en el teatro del absurdo no tiene como objeto contar una “acción memorable y perfecta” (Aristóteles, 1974, pág. 5) como el sabio griego le asigna a la

tragedia. No. Es más, la mayoría de situaciones y acciones del absurdo son nimias, pequeñas, dislates, agónicas situaciones pero sin drama, ajenas por completo a cualquier grandilocuencia trágica.

Sin embargo de esto, la estructura de la obra del Absurdo no renuncia a la ilación de sucesos ni a una progresión dramática, ruptura que vendrá posterior en el teatro contemporáneo, lo cual sin embargo – a nuestro criterio – vuelve aún más interesante el proceso del absurdo: la sucesión lineal de hechos en la trama aristotélica no constituye solamente eso, sino una manera de entender el tiempo y la realidad a la cual nos hemos acostumbrado, volviéndonos seres unidimensionales que pareciese que solamente entienden las circunstancias desde una perspectiva unívoca, la del héroe que vive y ve la acción; en el Absurdo no se renuncia a esta lógica, nos parece que se hace incluso intencional y se profundiza más en ella, puesto que con ello se le da un aire de normalidad, de convencional, de verosimilitud a una situación – absurda por supuesto – que para nada es normal, convencional o verosímil.

Para concluir estas líneas introductorias sobre el Teatro del Absurdo y la obra que nos ocupa, bástenos decir que las características que hemos resumido de este estilo, incluida la situación absurda, se han convertido en formas convencionales del teatro contemporáneo: a nadie le es extraño ya, en la actualidad, hacer y observar una escena o acción metateatral; nos hemos acostumbrado a los desplazamientos de realidad que alternativamente nos trasladen de la realidad ficcional convencional a la realidad diegética interna o alterada; ya buscamos con rigurosidad el discurso que nos es narrado, antes que la fábula, no en vano el teatro contemporáneo ha renunciado totalmente a las comedias y dramas de enredo, donde la historia era lo fundamental. Y así con el resto de caracteres del Teatro del Absurdo. Por ello no es exagerado afirmar que este tipo de teatro es la primera gran expresión del teatro contemporáneo, aún vigente y que ha tenido en el teatro de Cuenca – como en toda América Latina – un inmenso y fecundo campo en el cual asirse, siendo un sino vital, delirante y delicioso de esta realidad tardo capitalista que

vivimos y cuyo mejor exponente, al menos en Cuenca, ha sido y es el trabajo dramatúrgico de Isidro Luna.

Situación

Siguiendo el modelo que nos hemos propuesto, nos toca analizar la situación de la obra que tratamos. Veamos.

El impromptu del alma comienza con un autor, en este caso el mismo Ionesco, dentro de su apartamento, dormido en su escritorio sobre los papeles de su trabajo. Es despertado por golpes a la puerta requiriendo verle. Se trata del primer Bartolomeo, según el texto, de la primera Bartolomea, según el montaje. Viene con la intención de conocer la nueva obra que el escritor apura, tanto para proponerle llevarla a escena – si es convincente – como para poder escribir un artículo sobre ella para una revista. Se enfrascan en una discusión sobre el teatro, Ionesco accede a leerle el inicio de la obra que está escribiendo que ¡no es más que la escena que estamos viendo! y eso permite el ingreso de Bartolomea/o II y Bartolomea/o III. De ahí en más, los tres personajes de críticos teatrales acosan al autor con inquisiciones, discursos sobre el nuevo teatro “ultracientífico”, sobre la realidad y la vida, en una sucesión discursiva exasperante y sin fin, que solo puede ser rota con la aparición de María, vecina y empleada doméstica de Ionesco, que le salva de todo este desatino, expulsando a los tres personajes del apartamento.

En el montaje que nos ocupa, como ya señalamos, el cambio de género de los personajes de varones a mujeres, parece que no es simplemente imposición del elenco de *Testadura* – pues se disponía de más mujeres que de hombres – sino deviene, a nuestro parecer, en gesto estético, puesto que instaure en toda la obra una estética *queer*. Aunque narrar el poder femenino es, en este caso, también un correlato de la vivencia propia del grupo.

Demás está en insistir, este no es el espacio, en que el poder en nuestra cultura inveteradamente ha sido ejercido por los varones. La crítica del arte, en su mayoría es un ejercicio de poder sobre la obra y el autor mismos. No es

casual entonces que Ionesco buscara tres varones para representar al crítico y teórico del arte. Y tampoco entonces nos es casual, que en esta puesta en escena, sean tres mujeres – *demodé*, histriónicas a la mala, exageradas y abusivas – quienes asuman el rol de diseccionar y enseñar al pobre escritor. El efecto de inversión solamente potencia la fuerza de la situación. Ubicado el montaje en una lógica *queer*, no busca reflexionar sobre cómo se vería el poder en manos femeninas, sino en volverlo ambiguo y ridículo – que ya lo es en manos del hombre – si se ejerce del mismo modo desde la mujer. Este giro *queer*, como he dicho, tiñe a toda la obra de ese matiz: el vestuario, la escenografía, el uso de la voz, los cuerpos, como luego lo veremos en detalle.

El otro elemento de la situación que es destacable y distinto en el montaje, es la definición de las tres Bartolomeas como curadoras de arte, no solo como críticas y teóricas según la propuesta original. La Directora, Mabel Petroff, es además de una brillante actriz, directora y dramaturga, una talentosa artista plástica graduada en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y una gestora cultural de reconocida trayectoria. Su labor entonces, le ha llevado a confrontarse con el medio plástico y de gestión cultural de la ciudad y sus personajes, a quienes según ella misma apela la obra: “Nos interesaba llegar a los burócratas culturales además de quienes se autodescriben como críticos-curadores y a los artistas de los diferentes medios y al mismo tiempo que sea un divertimento para el público en general y que pueda reflexionar también sobre la situación de sus artistas” (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 12). Quizás esto explica el por qué las Bartolomeas, no son solamente críticas de arte como las define Ionesco en la obra, sino además son curadoras, figura que para la época en que la obra fue escrita (1956) era más bien escasa y que es definitiva en el arte contemporáneo, quizás este, entonces es el primer y efectivo recurso de actualización de una obra escrita cincuenta años antes de su estreno en Cuenca. Y como señalábamos, abona a la idea de que la transformación de género que sufren los tres personajes de críticos no es casual.

La situación que el montaje plantea, tal como Petroff la concibe, apela al propio mundo del arte de la ciudad, en principio creo que por la propia experiencia artística de la Directora como autora plástica, luego, por lógica actualización de un texto ya no tan actual y por fin, tal vez por sobre todo en realidad, por la propia necesidad de *Testadura* de encontrar un espacio y hacerse un camino en el mundo del arte escénico de Cuenca.

El espacio y el tiempo que la puesta en escena proponen, son los mismos que la obra original sugiere, en principio. Pero hay pequeños desplazamientos: el espacio y la escenografía propuestos, en tonalidades rojas y cubiertos de terciopelo o peluche – para el caso da igual – con objetos desproporcionados entre sí (el tamaño de cada una de las sillas entre sí y con la mesa no son simétricos de ninguna manera) no son realistas de forma alguna, incluso el uso que del espacio se hace resulta a momentos casi coreográfico en cuanto a las imágenes que propone, todo lo cual no hace sino acentuar la atmósfera extrañante y absurda que la obra y la puesta en escena proponen. Y en cuanto al tiempo, ese cambio se ve, claramente, en lo que ya mencionamos: enfrentar al público no solo con el tiempo diegético, sino también con el tiempo propio de las capacidades creativas del grupo llevadas al límite, como el enfrentarnos con el tiempo del arte contemporáneo de la ciudad en torno al mundo curatorial.

Acción:

Tal vez en el montaje de *¿Está usted ahí?* es donde mejor se puede evidenciar la relación entre personaje y acción, por demás evidente en toda puesta en escena, pero que aquí adquiere particularidades muy específicas, debido a la incidencia del actor sobre el personaje, a cómo los personajes son asumidos por los actores y a la concepción de la puesta en escena que determinó particularidades muy específicas en el montaje. Intentaremos explicarnos.

Dejaremos detalles de parte de esta explicación para cuando más adelante nos aventuremos a precisar detalles sobre el trabajo de los actores, pero hay

un lineamiento de dirección escénica claro que determina totalmente la acción, esto es el trabajo vocal, corporal y rítmico, definido por la autoría del montaje. La voz usada por los actores, sus cuerpos dilatados y la percusión corporal que incluyen a momentos, no tiene solo como objeto la narración de las situaciones y acciones que el texto de Ionesco propone. Busca también, a nuestro criterio, primero generar en el espectador una suerte de saturación, de abigarramiento, de saciedad total, de hastío sobre lo que la obra propone, aunque esta idea está ya presente en el texto mismo y es tan propia de la contemporaneidad espectacularizada; por otro lado, busca narrar la falsedad, histrionismo y autocomplacencia del mundo intelectual, demasiado ajeno a los creadores mismo en ocasiones; pero también creemos que pretende narrar el propio proceso y suficiencia del grupo para desarrollar una actuación y por tanto personajes extrañantes y maravillosos, una suerte de narración metateatral sobre las propias capacidades de Testadura.

- Acción absurda: parece obvia. Pero en el montaje se desarrolla un tipo de acción que no solamente es absurda por la situación que plantea, sino en esencia por la actuación. De plano sabemos que todo proceso que ocurre en las tablas de un espacio escénico es extra cotidiano, diferente del comportamiento de lo que llamamos realidad. Es más, aún las obras y montajes que son fielmente realistas construyen lo que Richard Schesner llama una “reconstitución del comportamiento” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007) es decir, un proceso en el cual el actor por “omisiones” reconstruye el comportamiento de un ser, selecciona determinados gestos, ritmos, *tícs*, expresiones de alguien para con ello construir un carácter específico. En este caso, la actuación a partir de los recursos de la voz muy particularmente trabajados, los cuerpos dilatados y estilizados en el movimiento, los ritmos del movimiento y la percusión corporal estructuran acciones extrañantes y absurdas, que podrían hasta ser innecesarias en otro tipo de montaje, pero que en este caso constituyen un acertado ejercicio de experimentación y constitución de una realidad escénica.

- Acción desbordada: como ya señalamos hay niveles de acción en la voz, en el cuerpo, el espacio que podrían ser excesivos, desconcertantes, que largamente son, en este caso, más dilatados y hasta barrocos, en relación a la actuación convencional o realista. Esta actuación que desborda los límites convencionales, tiene como objeto, según lo indicábamos, desarrollar un proceso interno del grupo, que también desborda la lógica de una puesta en escena normal.
- Acción metateatral: creemos firmemente que toda obra narra, en sí misma y si uno es atento, lo que el grupo que la propone es y cómo ha sido su proceso de trabajo. Un ojo avisado es capaz de ver las costuras, en el mejor sentido, que conforman el *collage* que siempre es una puesta en escena. Para el caso, las acciones desbordadas, excesivas a ratos de los personajes, esas partituras de voz definidas al máximo, dan cuenta más que del intento de alcanzar una poética, un estilo; no solo se deben a la concepción de una puesta en escena, sino que en realidad están contando, están narrando los intereses técnicos y metodológicos sobre los cuales el grupo ha estado transitando, para lo cual una puesta en escena, esta, no es más que un hito en un proceso de trabajo que evidentemente tiene mucho de aprendizaje y enseñanza: “este texto nos apoyó totalmente en una búsqueda que ya veníamos planteando pero desde el trabajo del actor.” (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 11)

Personaje (s)

El personaje principal aparentemente sería el propio Ionesco, vuelto personaje en su obra. Digo aparentemente, porque tanto en el texto, como en el montaje son las tres Bartolomeas (os) quienes devienen el ente fundamental de la acción, por tanto el personaje protagonista, como veremos.

El personaje de Ionesco, dudo que el ser real haya sido así, es más bien una personalidad un poco plana, sin mayores matices: un escritor, agobiado por

su propia creación, tiene además que someterse al escrutinio y a la inquisición de un grupo de críticos – curadores, pertenecientes la élite intelectual del medio, que en el fondo no comprende cómo es el proceso de creación e intentan imponerle al autor sus maneras e incluso instruirle en ellas. Así se presenta desde un inicio, así se mantiene hasta el final con pocas variaciones. La actuación de Paúl Romero, en este caso, es suficiente y limpia para interpretar lo que el papel le demanda. No insinuamos que sea un personaje sencillo de interpretar. Y tampoco que los matices que posee, sean nimios. No. Es un personaje complejo, atormentado por su propio proceso creativo. Esclavo de su ética escritural y creativa, que le lleva a desarrollar sus ideas siempre bajo sus principios, que son expuestos en varias partes del texto. Rítmicamente, por contrastar con la concepción de los otros personajes, ha sido caracterizado como un ser más bien sosegado, sin un despliegue físico extraordinario, pero que requiere de un indudable manejo del texto y sus profundidades, bien resueltos por Romero.

En el otro extremo, están las tres Bartolomeas. Ya explicamos el giro *queer* que el montaje le da a los personajes al feminizarlos y la significación de eso. El interés se centra ahora en otro aspecto: aunque Ionesco no lo dice en la obra, tampoco Petroff lo aclara de alguna manera en el montaje, en realidad nos parece que los tres personajes de críticos – curadores pudieran en realidad asumirse como tres facetas de una misma persona o en su defecto, tres tipos de curadores cuyos nombres no importan y pueden ser generalizados como Bartolomeo(a). Uno es algo timorato, el otro agresivo, el tercero más pensante. No hay mucho más respecto a esto.

Quizás la parte más importante e interesante de estos personajes es el cómo fueron contruidos y sus características. Es evidente que hay un trabajo cercano a propuestas brechtianas y antropológicas en varios sentidos. Veamos:

- Los personajes de las Bartolomeas, su gestualidad, sus voces, su corporalidad en cuanto estructura y hasta parte sus vestuarios han sido

construidas como un *gestus* social⁸² obtenido del propio mundo de la cultura de Cuenca:

Trabajamos desde la investigación de campo, pudimos observar a personajes reales que para nosotros son equivalentes a los Bartolomeos (críticos-curadores) de la obra de Ionesco, al ser tres actrices y un actor decidimos que serías “LAS Bartolomeas” aunque basadas en personajes reales de la ciudad de Cuenca masculinos, mantuvimos el sexo femenino en el personaje ficticio de la obra. Tomamos la estructura física y gestos comunes de los personajes reales y los usamos para descubrir formas de movimiento extra cotidiano y hasta fársico. (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 10)

- En definitiva, como ya lo anunciamos antes, la perspectiva de apelar al propio mundo de la cultura y el arte en Cuenca, no solo fue un asunto reducido a la fábula que la obra contaba, sino que alcanzó al discurso de la puesta en escena, otra vez, no solamente por los temas tratados, sino porque se extrajo de personajes reales de la ciudad y sus comportamientos. Y también porque implicó un proceso de indagación en sus *gestus*, como antes vimos, que iba más allá de la temática y llegaba al discurso narrado en la puesta en escena, volviendo farsista una situación que ya de por sí es absurda.
- Y por fin, es evidente, en lo dicho por la propia Mabel (ver cita inmediatamente anterior) que la búsqueda del grupo también les llevó, en este proceso de construcción de personajes, hacia los ámbitos del Teatro Antropológico, en tanto el tono farsesco, las omisiones a la hora de escoger elementos del comportamiento de seres reales para reconstruirlos en la escena, el uso desbordado de la voz y el cuerpo, tienen como objetivo desarrollar un comportamiento extra – cotidiano

⁸² Según Brecht un “*gestus* social” es tal porque permite identificar el comportamiento de todo un grupo social. Por ello usó el término en latín para diferenciarlo de la palabra gesto, que bien puede remitir a la expresión individual de una persona. El objetivo del “*gestus* social” en el Paradigma Épico, de Brecht, tiene como objeto introducir un punto de giro que lleve la historia hacia nuevos ámbitos impensados. En el caso que nos ocupa, en *La improvisación del alma* en el montaje, la introducción del “*gestus*” no necesariamente implica un punto de giro, sino antes bien una agudización de esa especie de paroxismo ridículo e intelectualoide en el cual los personajes entran.

de los actores y personajes en escena, como veremos al hablar de la actuación y los actores.

Público:

Al mejor estilo de Eco, Mabel se propuso con este montaje construir un espectador modelo, un espectador que sería el deseable para este montaje. Repetimos una cita suya anterior: “Nos interesaba llegar a los burócratas culturales además de quienes se autodescriben como críticos-curadores y a los artistas de los diferentes medios y al mismo tiempo que sea un divertimento para el público en general” (Ídem. pág. 11). Pero creemos que a cada uno se les buscaba y se les pretendía modelar por razones y sentidos diferentes, lo cual no hizo sino dotarle de una densidad y profundidad excepcional a la obra.

- A los burócratas culturales y a los curadores – críticos, se les tenía como un posible público deseable, ubicándoles en la condición de referentes, modelándolos como un público que se reconozca a sí mismos de un manera no deseada, farsesca, falsaria, *demodé*. Ese es el sitio que el montaje asigna a este público esperado. Bien sabemos que sin embargo, no siempre la modelización del público o el papel que queremos asignarle es efectiva, pero eso sería objeto de un estudio de percepciones que no es el de esta tesis.
- El segundo público que intenta modelarse en el montaje es el de los artistas, el discurso evidente hacia ellos – partiendo de la evidenciación ridiculizada o al menos fársica de los críticos curadores – es provocar en los creadores una reacción ante ellos. Bien sabido es que el arte contemporáneo y por tanto el trabajo de los artistas contemporáneos, está totalmente mediado por los curadores y críticos. No todos los artistas asumen esta realidad como algo positivo o necesario. Es evidente que en este caso, la idea es mostrar a los artistas que son uno de los posibles públicos del montaje, la falsedad y distorsión de la vida

y realidad del artista, que la presencia del crítico – curador provoca: “Trabajamos a partir de una problemática artístico-social que nos afectaba: Los curadores de arte vs. los creadores.” (Ídem. Pág. 8) No en vano la Directora introdujo este traslado desde la idea del crítico, propuesta por Ionesco, hacia la figura del curador, dominante en el montaje.

- Un público común, a quien se apela de forma convencional – esto es como espectador pasivo normal – al cual se le plantea un divertimento actoral muy bien elaborado por cierto lo cual es parte de su discurso: ser un grupo técnicamente dotado y técnicamente desarrollado; un discurso sobre los curadores y los críticos como seres ajenos y falsos para el arte; y por fin se busca, con todo lo dicho, someter al espectador a un proceso de distanciamiento brechtiano para que tome conciencia sobre lo visto.

Hay por tanto, una elaborada dramaturgia del espectador que encierra en buena medida, los contenidos más determinantes del discurso que esta puesta en escena intenta narrar.

¿Está usted ahí?: teatralidades al límite

Actor (es) y relación entre actores:

Antes hemos señalado ya algunos elementos relativos al trabajo actoral, apenas como apuntes que ahora intentaremos desarrollar un poco más.

Nos resulta claro, a la vez llamativo y digno de consideración, que el trabajo actoral desarrollado en este montaje tiene rasgos muy particulares que le diferencian de la labor que regularmente podemos ver en la ciudad.

También hemos insistido antes, que un espectáculo, si se le mira adecuadamente, es un relato del proceso y trabajo del grupo. Precisamente ese es uno de los espacios más interesantes que genera un grupo en el sentido estricto, tal como lo hemos definido antes: ser un espacio de indagación técnico – conceptual sobre el teatro mismo. Ahora bien, para el caso que nos ocupa, el montaje de *¿Está usted ahí?*, esta perspectiva tiene varios niveles, varias capas de análisis como veremos, en tanto el texto como la puesta en escena, mantienen una fruida tendencia metateatral.

Las actuaciones, entonces, tienen un primer nivel de análisis referido a los personajes. Las caracterizaciones son en general muy buenas y elaboradas, incluso podría decir que con tendencia barroca por el abigarramiento de elementos: si bien a nivel de vestuario las propuestas son escuetas, aunque suficientes, el maquillaje, el uso de pelucas, objetos como lentes, boas de plumas, corsés ajustados configuran una propuesta rica y diversa. Pero sobre todo, en el trabajo de las tres actrices que configuran a las tres Bartolomeas, es en donde mejor se puede observar este abigarramiento, este desbordamiento de la acción que señalamos antes, este barroquismo de la puesta en escena. Los tres personajes femeninos del montaje no tienen pretensión alguna de realismo, renuncian a toda normalidad y asumen una estilización y construcción ficticia – que siendo verosímil – se manifiesta de manera evidente en los siguientes elementos:

- Cuerpos dilatados, expresivos, extra cotidianos, lo cual se manifiesta tanto en la amplitud y riqueza de su gestualidad, en la variedad de niveles de altura en los cuales se mueven, como en los ritmos corporales que usan sobre todo. Son ritmos⁸³ acelerados, pero a la vez llenos de contrastes y con intensidades severas, que llenan totalmente el espacio y la sensación – sensibilidad del espectador. La obra en sí misma, plantea una situación donde el espacio íntimo de Ionesco, es

⁸³ El ritmo en el teatro, según nuestro criterio, no difiere demasiado – en cuanto estructura – del ritmo musical. Si el ritmo musical se establece por la sucesión y duración de sonidos, acentos, pausas y repeticiones de notas, en la actuación sería lo mismo: la presencia, acentos, pausas, repeticiones, intensidades de movimientos. Queda claro entonces que no nos referimos, cuando de ritmo hablamos, a la velocidad del movimiento, sino a todos los otros elementos mencionados.

invadido, violentado por estos tres esperpentos que llegan a alterar su cotidianidad. De a poco, como hemos dicho, esta situación se vuelve absurda e insostenible, llevando la tensión a puntos extremos, que se ven aliviados con la presencia de María quien además resuelve el conflicto. Ahora bien, esta situación de encierro, de sin salida que se propone en el texto, es trasladada en la puesta en escena, hacia el público merced a los recursos actorales, tan bien logrados en los personajes de las tres Bartolomeas: su abigarramiento, el uso de ritmos intensos, copar el espacio en todos sus niveles y extensiones, someten al espectador – incluso divertidamente – a esa misma sensación que Ionesco padece con las tres curadoras – críticas.

- Hay un segundo elemento determinante en el trabajo de las tres Bartolomeas, es la voz. Hay un depurado y preciso trabajo vocal de las tres actrices: es evidente la existencia de un entrenamiento intenso de voz, que se muestra en la forma como las tres Bartolomeas hablan: casi nunca es normal su manera de conversar, generalmente apelan al falsete, a la voz aguda histrionizada, al punto que pareciese un coro operático. Por supuesto, este procedimiento provoca un efecto de extrañamiento, de distanciamiento, de afectación en el público. ¿Por qué hablan así estas tres señoras tan extrañas? Pues por eso mismo. Apenas uno acepta la convención que la puesta propone, descubre un delicioso juego vocal, elaborado, preciso y profundo, que le dota de musicalidad y ritmo al montaje, como de un innumerable conjunto de sentidos y significaciones: “El sonido está trabajado de manera muy especial, los actores son los encargados de evocar canciones y sonidos que ayudan al drama, la poesía y la diversión. El trabajo vocal fue intenso y muy elaborado...” (Petroff Montesinos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 10). Y sobre todo, en lo conceptual, esta elaborada construcción vocal abunda positivamente en la caracterización, ridícula y afectada de los tres personajes. Al punto de que como público entramos en una suerte de vaivén rítmico,

divertido y a la vez profundo, que nos conduce a la reflexión sobre la situación planteada.

- Esta delicada filigrana vocal, como el uso del cuerpo, narran, como ya explicamos, no solo lo que con ello se busca en el montaje, sino también y de forma brillante, los desafíos que el grupo se ha puesto técnicamente, los logros que han tenido, sus búsquedas y la maestría alcanzada por el colectivo.
- La actuación de Paúl Romero como Ionesco, ya lo hemos dicho, está muy bien lograda, aunque va en una cuerda totalmente diferente a la de los personajes de las Bartolomeas, lo cual tampoco es casual. Paúl Romero logra un personaje sobrio, quizás demasiado ingenuo y santurrón, sin malicia. Pero que sirve muy bien como contraste, en términos del discurso que el montaje plantea, orientado a resaltar la idea de un mundo artístico deformado por la presencia de curadores y críticos. Encarna entonces, plenamente, el arquetipo del artista puro, inmaculado y entregado a su vida de creador. Su vestuario es más bien sobrio y escaso, casi mendicante: “Ionesco o el personaje del artista – autor vestía un traje sencillo con los pies descalzos” (Ídem. 11) lo cual no hace sino abonar esta intención contrastante entre él y las Bartolomeas.

Puesta en escena:

El esquema de análisis que nos hemos propuesto, si bien es sencillo y hasta el momento efectivo, adolece de varios inconvenientes, que quizás no son propios solo de este, sino que aflorarían en cualquier modelo de análisis de la escena. Y el primer gran problema que plantea es el relativo a la superposición de espacios analíticos, es decir, que mientras de un ámbito se habla, es inevitable abordar elementos de otros que luego aparecen. Por supuesto, esto es un problema surgido de la unicidad misma de la obra de teatro, es decir,

no es posible analizar una obra – sin importar por dónde se inicie el análisis – sin arribar a otros elementos. Inclusive, es inevitable que analizando ámbitos de las teatralidades encontremos puntos que constituyen las dramaturgias, mientras que cuando entendemos los procesos dramatúrgicos más estructurales de una puesta en escena, sustentemos estos sobre bases de teatralidad que materializan esas ideas.

La precisión va en el sentido, antes ya advertido, que al analizar las dramaturgias que *¿Está usted ahí?* nos propone, inevitablemente hemos descrito y abordado constructos de la teatralidad, de la puesta en escena de esta obra, por lo que nos quedan pocas cosas a precisar en este acápite.

Partamos por decir que, pese a ser el primer trabajo de Dirección asumido por Mabel Petroff, es una puesta en escena excepcionalmente lograda. Nos es claro que, tras haber trabajado con diversos e interesantes directores nacionales y extranjeros, Petroff asumió algo de muchos de ellos para proponer una idea estética y teatral, que pudo convertirse en una poética, lamentablemente *Testadura* no continuó y su labor en este sentido se truncó.

En términos generales, la puesta en escena propuesta por Petroff asume un espacio convencional como escenario: un teatro. No elude, como hemos visto, el metateatro para mostrar al público las costuras de la ficción y la ficcionalidad. Y desde ese punto de enunciación construye una puesta en escena lejana a toda referencialidad real, una puesta en escena que descarnadamente y sin rubor, propone elementos teatrales, falsarios, fársicos como diría Petroff. Desde siempre nos ubica en la imitación de la realidad, en la representación, en el engaño.

A eso nos remite la escenografía por ejemplo: varias sillas, de diferentes tamaños, una mesa constituyen el grueso de escenografía y objetos que pueblan el universo de la obra. Lo primero importante, como ya indicamos, es que las proporciones de estos objetos no se compadecen entre sí, no guardan proporcionalidad, ni entre ellos ni con los personajes y usos que estos le dan.

Pero, sobre todo, estos objetos están cubiertos totalmente por terciopelo rojo de tal forma que, otra vez, cualquier referencialidad a la realidad sea rota. No son por cierto objetos excepcionales de forma alguna. Su diferenciación radica en la cobertura de terciopelo que hemos mencionado. Ciertamente es que en general, todos los elementos textiles – incluidos los corsés y boas – nos remiten a una estética Velvet, *queer* ya mencionada.

Esta misma idea está en los vestuarios: corsés, pelucas, boas de plumas. Colores oscuros en unas, la mayoría, algunos toques de color. Líneas rectas y definidas. Pero nada que uno pueda encontrar en la cotidianidad. Otra vez, se trata abiertamente de usos teatrales los que se ven en el vestuario, aportando a esta caracterización barroca que los personajes tienen, lo cual junto al uso peculiar de la voz, a los objetos cubiertos de terciopelo, terminan por provocar en el espectador el efecto deseado.

La luz, el trabajo sobre la luz que ¿Está usted ahí? propone, sin embargo, no es particularmente determinante, como dice Mabel “La iluminación no fue un aspecto importante, trabajamos con lo básico y con lo que nos ofrecía cada espacio”. Hay elementos de color y cambios en las luces, pero que en realidad no aportan demasiado a la concepción general del montaje. A nuestro parecer no implica un demérito del trabajo, puesto que otra vez, nos encontramos ante un claro ejemplo de un grupo y una creación que privilegia al actor por sobre cualquier otro nivel creativo y a la relación de ese actor con el público.

Por fin, nos queda solamente hablar del ritmo. Dice Mabel:

El ritmo en este caso está basado completamente en el propuesto por el autor de la obra, a pesar de que hice una versión, el ritmo se mantuvo. Trabajamos cada personaje con un ritmo propio y la musicalidad en el trabajo vocal nos ayuda a lograr momentos de vértigo o de drama (Ídem. 11)

El ritmo propuesto por Ionesco no es precisamente el trepidante y alocado estado que Mabel logra, precisamente, por lo mismo que ella manifiesta: el ritmo propio de cada personaje, el trabajo vocal de cada uno de ellos provoca un ritmo general de la puesta en escena que es absorbente, pleno y contagia

a todos los demás elementos de la puesta en escena. El ritmo propuesto es alucinante en muchos momentos e inclusive puede parecer excesivo, sobre todo porque alcanza niveles altos en tensión, intensidad y velocidad, pero carece con frecuencia de matices, de cambios, de alternancias y silencios que nos permitan apreciar con claridad la calidad y los detalles del montaje.

En definitiva, creemos que ¿Está usted ahí? constituye un peculiar y maravilloso ejemplo de un momento clave del teatro cuencano, que alcanzó altos niveles de calidad artística y performática, aun usando un texto y una propuesta conceptual densos y que no necesariamente acudían a los clásicos espacios en los cuales el teatro ecuatoriano se ha desenvuelto.

4.1.2 La ira de Dios: Francisco Aguirre Andrade

4.1.2.1 La maestría de ser otro sin perderse a sí mismo: su trabajo

¿Cómo definir el trabajo de Panchito?

- Como casi todo actor o director del teatro latinoamericano, su cátedra como teatrista es ante todo ecléctica, sustentada en tres pilares: elementos del teatro corporal o antropológico, aspectos de técnicas stanislavskianas o naturalistas y formas del teatro de la calle que integra en sus propuestas.
- Hay sin embargo, una zona extra en su trabajo en lo que se refiere a los montajes, pocos por cierto, que él se ha dirigido a sí mismo – *El loco*, obra en permanente construcción es el mejor ejemplo de ello – en la cual aplica un particular sistema de trabajo: a partir de un texto propio que le ha motivado la puesta en escena, en decenas de funciones de la obra ha ido afinando, definiendo la pertinencia o precisión de cada

palabra dicha, como de cada acción realizada. Es decir, cada función de la obra ha devenido a la vez en ensayo de la misma, donde ha podido saber qué quitar y qué dejar en ella, ampliando o reduciendo las diferentes versiones de esta obra, que por su ductilidad puede ser presentada en cualquier lugar de la calle o de sala, teniendo versiones diferentes en tiempo y contenido según las necesidades de los espacios y públicos. Por supuesto, hay que ser Francisco Aguirre Andrade para permitirse un camino tan rico, cuanto inusual y que el público lo consienta.

- Siempre construye personajes de una solvencia y profundidad encomiables: sus personajes, raramente parecidos entre sí, oscilan en una amplia gama que va desde personalidades satíricas y críticas (*El Loco*), pasando por clásicos (*Final de partida*) a sus siempre memorables interpretaciones de las obras de Luna (*El murciélago doble* y *Desesperación*). Estos personajes, con frecuencia, Aguirre los lleva abiertamente hacia la construcción de arquetipos – en el sentido jungiano – para desde ellos activar íntimas fibras sensibles en su público.
- Ha desarrollado una particular manera de construir sus personajes sumando, otra vez, técnicas diferentes: regularmente parte de la construcción de una estructura física del personaje, para sobre ella ir sumando características psicológicas y comportamentales que alteren su voz, su sinestesia, su relación con el espacio, su capacidad motora, su expresión facial, en fin, todas las características de un personaje. No aborda de manera directa y frontal los intrínquilos psicológicos del personaje, sino solo cuando tiene el soporte físico del mismo. Es particularmente acucioso, tal vez hasta atormentado, en integrar elementos de vestuario, caracterización (barba, cabello, patillas, posturas, etc.) pensamiento, al punto de trasladar esa indagación a su vida cotidiana, no solo al tiempo del escenario, es por ello que raramente – aunque lo ha hecho – afronta dos obras y sus personajes

a la vez. La construcción de un personaje puede y suele abarcar todo su tiempo.

- Como actor es siempre receptivo. Pese a su amplia experiencia y su capacidad infinita de crear seres diferentes desde sí, se adapta a cualquier estilo y forma de dirección escénica, como a cualquier estética que una obra y un director plantee. Quizás, y fundamentalmente, se debe a que es un actor que disfruta y sufre las tablas como pocos. Lo cual lejos de apocar a cualquier otro actor que comparta con él el escenario, lo alecciona y levanta. Estar en un escenario con Pancho Aguirre siempre deviene en un aprendizaje y una oportunidad: aprender de su extensa experiencia y una oportunidad de crecer actoralmente gracias a su impulso.
- Es un actor cuyos trabajos son más profundos cuantos más desafíos intelectuales le planteen. No en vano él considera al teatro, ante todo, una suerte de rito pagano cuya función final no es divertir sino erigirse como vehículo de ideas, de posturas ante la vida, el mundo, la realidad que cada vez le es más ominosa. Por ello, para él es tan o más importante que un ensayo, una extensa conversación al calor de la construcción de una obra. No hace teatro para divertir o para divertirse, aunque eso pueda suceder sin desdén de su parte, sino para sacudir, motivar, contraponer, discutir y si es posible sanar, como lo proponía Artaud, sanar algo del alma de quien le beba en escena.
- Por lo dicho asume una esencial vinculación con el público que le lleva a entender el teatro de forma particular: “Una característica única que tiene el teatro y mágica a la vez, es que le pertenece totalmente al momento presente.” (Aguirre Andrade, 2014) instante en el cual se encuentra actor y público en un espacio. Nada más tampoco le ha hecho falta, nunca, para producir su arte.

- Con todo esto ha deambulado por todos los estilos y formas del teatro: la comedia, el drama, la tragedia, el absurdo, el teatro contemporáneo, el drama psicológico y por otros formatos de la actuación como la televisión y el cine.
- Ha sistematizado, coherentemente su propio método y metodología de trabajo, al punto que tiene una solvente cátedra de formación a generaciones jóvenes, en ámbitos como la Actuación, el manejo de las máscaras, la construcción de personajes y el entrenamiento actoral.
- Aunque su labor no le permite hacerlo siempre, por la diversidad de experiencias de las cuales participa, siempre prefiere un trabajo en el cual el entrenamiento sea el eje y camino para el desarrollo del arte actoral.

En fin. Ha sido y es tan extenso, rico y profundo el trabajo de Francisco, que aún podríamos decir más. Sin embargo esperamos que lo dicho sea suficiente para detallar, así sea de manera precaria, un boceto abstracto de sus virtudes y su labor que lo ubican como el actor de teatro mayor del país y como uno de los suscitadores más influyentes que ha tenido la escena cuencana desde hace más de veinte años: actor, maestro, director, escritor, polemista y sobre todo un excepcional ser humano que incide intensamente en todos quienes tienen la oportunidad maravillosa de trabajar con él.

4.1.2.2 Nomadismos lúcidos: trayectoria de un lobo estepario

Originario de Quito, donde recibirá una parte importante de su formación actoral, Francisco Aguirre Andrade es quizás el mejor actor ecuatoriano de teatro, con una de las más dilatadas y prolíficas carreras que hay en el país. Radicado en Cuenca a inicios de los años 90 ha sido y es parte de numerosas agrupaciones teatrales; ha trabajado casi con todos los directores de teatro de la ciudad y del país, además de tener una faena, también extensa en

televisión, cine y hasta en la radio, tan venida a menos en la consideración de la intelectualidad. Es actor ante todo, pero no ha rehuído la dirección – con cierta frecuencia incluso – la dramaturgia, la reflexión teórica y filosófica, la crítica social y el activismo político. Y en los últimos años incursiona de manera formal, en la docencia universitaria, en las dos escuelas de arte escénico que hay en la ciudad, con excepcionales resultados, demostrando además que posee una pedagogía del teatro propia y eficaz.

Autodidacta en su máxima expresión, no llegó ni a terminar el colegio de nivel medio: se declara “desertor escolar, gracias a un profesor de Matemáticas al que odié por muchos años y ahora más bien le agradezco, porque gracias a él pude abandonar el colegio y tomar otro rumbo” (Aguirre Andrade, 2014) y mucho menos ha tenido alguna formación universitaria, de lo cual es imposible percatarse por su gigantesca cultura, su afán maniático por la lectura y su erudición a veces casi exasperante. Meticuloso y refinado en el trabajo, dedica largos tiempos a la construcción de sus personajes, que regularmente, son memorables.

Se formó en un primer grupo en Quito, el Taller de Teatro Popular con Ilonka Vargas y Jorge Guerra – el gran actor chileno que vivió mucho tiempo en Ecuador y luego en Cuba – quien lo dirigía, habrá sido el año 1981 según recuerda. Pasa después al Grupo La Ventana, con el colombiano Luís Alberto Díaz y Diego Villalba, ambos ya fallecidos. Trabaja en la calle con el maestro Carlos Michelena, por varios años hasta 1985 en que ambos tienen que ir a México, perseguidos por el malhadado gobierno que en ese entonces regía los destinos del país. A su regreso en 1987 inicia un período de formación hasta 1990, sin hacer montajes: trabaja con Cristoph Baupman y Tamara Navas, con la gran María Escudero llegada de Argentina huyendo de la dictadura; viaja a Cuenca y de ahí al Brasil con una beca. Su formación entonces ha sido en los grupos y en cursos, talleres y seminarios, que le han bastado para armar su cátedra actoral: “Yo he tenido tanto cursos, cursos intensivos, como el proceso formativo que implica cada montaje” (Ídem) así

Pancho define su proceso formativo, que hemos resumido en líneas anteriores.

Para el 90 conforma con su hermano Pablo, Juan Andrade, Pablo Valverde, Juana Estrella y Pedro Andrade el Grupo *Trapatiesta* de profunda recordación en la ciudad. En ese mismo año “hicimos un taller de Teatro Antropológico con Diego Carrasco, que fue el primer taller de ese tipo que se hizo en el país, y en seguida tuvimos otro con Pilar Tordera – la gran actriz española – del método de Layton” (Ídem) cuando ya se traslada otra vez a Cuenca, ambos importantes para su formación, puesto que él considera que su trabajo es una mezcla entre diferentes técnicas:

Por un lado manejar elementos, instrumentos, recursos del teatro antropológico, del teatro físico, bio – dinámico y por otro del naturalismo ya extremo como es el Actor´s *Studio* o las técnicas de Layton (...) y lo que viene de Stanislavsky. Yo creo que he hecho mí técnica y si a mí me funciona puede funcionar para otros, yo puedo transmitirla. (Ídem)

Y por supuesto que lo ha hecho, con un rigor enorme. Panchito ha conjugado diferentes técnicas, metodologías y procedimientos, provenientes de su amplia experiencia formativa y de producción, para crear una forma de actuar propia de una solvencia excepcional – nunca hemos visto un trabajo actoral mediocre de este actor – que le ha permitido ser seguramente el mejor y más versátil actor que existe en el país:

Dentro de lo que yo hago sé que siempre va a haber algo que pueda pulir. (...) Hay que dominar recursos pero no hay que ser esclavo de esos recursos. (...) Una cosa es que un método te sirva para entender o procesar la realidad, otra cosa es que creas que la realidad te tenga que caber dentro del método. (Ídem)

Sentencia convencido del aserto, puesto que es su propia y dilatada experiencia la que da cuenta de ello: él ha estado siempre abierto a cualquier influencia, ha armado su propia metodología con vertientes diversas y jamás se ha atado a convencionalismo alguno, sino que ha sido capaz de reinventarse y reinventar su arte todo el tiempo, no en vano, pese a sus aún

jóvenes 54 años, sigue manteniendo una excepcional vigencia para los jóvenes teatristas de la ciudad.

Después se suceden trabajos o talleres con Guido Navarro y Luis Mueckay entre tantos otros. Hasta el 97 permanece en Cuenca trabajando con *Trapatiesta* y otros grupos; en ese año vuelve a México por temas personales hasta el año 2002. Regresa a Cuenca definitivamente, siendo desde entonces, parte de casi todo emprendimiento escénico que se haga en la ciudad.

4.1.2.3 Actuación en *Murciélago Doble*

Para el tiempo que queremos analizar, Pancho no había desarrollado una obra relevante como director de escena. En aquellos años apenas si comenzaba a pergeñar el que ahora es su más importante espectáculo actoral “El Loco”, sobre textos propios y bajo su misma dirección, que la ha ido puliendo en las presentaciones como él mismo ha contado en numerosas ocasiones.

Así que, de aquel tiempo analizaremos su trabajo como actor, y el que creemos ha sido su trabajo más emblemático el personaje de Hombre 2 en *El murciélago doble*.

Esto sin embargo nos plantea dos problemas metodológicos y prácticos: el primero es que a Panchito no pudimos someterle al extenso cuestionario que nos ha servido de referencia al hablar de otros creadores, puesto que no íbamos a analizar una obra suya sino su actuación en una obra de otro director. Y tampoco nos es posible aplicar, el menos no totalmente, el modelo de análisis basado en la teatralidad y la dramaturgia, que hemos diseñado,

porque solo nos referiremos a su trabajo actoral y no a los otros componentes que el modelo propone.

La consecuencia de lo anterior, que verán en el texto que sigue, es también dual: por un lado no disponemos de palabras propias de Pancho sobre su trabajo en *El murciélago...*, para intercalar citas suyas en medio de nuestro análisis. Y por otro lado podremos aplicar al estudio de su trabajo actoral, solamente los acápites del modelo que se refieren al actor y a la relación entre actores, en la parte referida a la teatralidad; y el análisis de personaje, dentro del ámbito de la dramaturgia, por lo que el texto resultante puede ser más escueto que los referidos a anteriores creadores.

Es necesario señalar, que nuestros criterios, evidentemente estarán teñidos también de nuestra muy particular forma de entender el trabajo de Pancho, desde dentro si el término cabe, en tanto fuimos el director del espectáculo en el que este inmenso actor hizo su memorable papel de Hombre 2.

Personaje:

Algo hemos avanzado a este respecto en el capítulo dedicado al análisis de *El murciélago doble* en este mismo texto. Pero intentaremos profundizar algunas ideas, aportar otras, ya que tenemos la opción de estudiar el trabajo de Pancho Aguirre individualmente.

Hombre 2, partió de algunos indicios y nociones que claramente estaban presentes en el texto: mientras Hombre 1 habla de “mariposa”, “abrazo”, “sueño” nuestro Hombre 2 apela a “lagarto”, “pesadilla”, “puñalada”, “rata”. Y en términos lexicales, semánticos, todo el tiempo el Hombre 2 apela a este tipo de palabras: “asesinato brutal”, “miedo”, “sangre”, “huida” que configuran un lenguaje de referentes violentos, oscuros, al menos en la primera parte del

texto, antes del inicio del Acto 2 en donde se produce una peripecia en ambos personajes como explicamos antes cuando analizamos la obra.

Pese a lo dicho, Pancho al momento de construir la estructura básica de su personaje, no escogió precisamente un referente cercano a lo que él sugiere para el personaje, lo cual no ha implicado – de manera alguna – que la versión de Aguirre, del Hombre 2, no asuma los elementos que de él sugiere el texto. Nos explicamos.

La técnica que se usa para la construcción de personajes, permite que a partir de animales, plantas u objetos, el actor defina la estructura corporal básica del personaje, incluido su ritmo esencial. Tras un minucioso y extenso estudio sobre el animal, el objeto o la planta, el actor escoge los rasgos esenciales que estos le ofrecen y los va corporalizando de manera tal que construye, gracias a esto, la forma fundamental y los detalles de expresión del personaje. Regularmente se solicita al actor, mediante una precisa codificación, que busque un referente (objeto, planta o animal) que se distancie de su propia estructura y ritmos, de tal manera que desde un inicio el actor establece – en el personaje – una “superficie de inscripción” totalmente diferente a la suya. Es determinante aclarar que para escoger el animal, objeto o planta, no se busca de forma alguna similitud psicológica entre estos y el personaje, sino más bien, sobre todo y como única premisa, buscar aquello que se asemeje a la imagen, a la figura, a la forma que del personaje se ha hecho el actor, tras la lectura del texto. Esta la explicación técnica.

Pancho, para el Hombre 2, buscó un animal que le distanciara de sí mismo, pero que a la vez fuese un opuesto conceptual a cómo el texto sugiere que es el personaje. Y se decantó por un Oso Perezoso. Su personaje entonces tenía la cadera baja y adelantada, las rodillas ligeramente dobladas, la columna en arco amplio. Sus brazos largos, con movimientos amplios, extensos y lentos; las piernas en situación similar provocaban un desplazamiento más bien

pesado⁸⁴ y lento del Hombre 2. Movimientos circulares en la periferia, casi siempre lentos otra vez, pero que podían volverse muy dinámicos según requiriese la situación. Pero casi todo el tiempo, mantener esta estructura obligaba a Pancho a tener una tensión muscular alta en casi todo el cuerpo, con pocas zonas de relax, que podían estar sobre todo el torso o en una de las dos extremidades.

Estas características físicas, junto con las peculiaridades agresivas del personaje sugeridas en el texto, promovían en conjunto un personaje en permanente tensión, como si estuviese a punto de estallar todo el tiempo, con una enorme energía contenida, con una violencia interna enorme, que lo volvía temerario, esto al menos durante todo el primer acto. Incluso su expresión facial, que no era la del Oso Perezoso, mostraba en la contracción del rostro y en la mirada, una fiereza impactante, todo lo cual contrastaba profundamente con el otro personaje hecho por Andrés Vázquez, que había nacido de un tímido, apocado y débil ratón triguero. Esta forma de mostrarse en la primera parte de la obra es la que generó que incluso la elección de las luces y las sonoridades, por parte del director, fueran más bien oscuras y densas.

Esos largos y lentos pasos, a los cuales se obligaba por la estructura física del Oso Perezoso, le obligaba a extensiones grandes de recorrido, que le permitían jugar con el equilibrio precario permanentemente, dotándole de una liviandad a la vez, que contrastaba con la densidad de sus otros elementos expresivos.

Para el segundo acto, que como hemos dicho genera una peripecia en los personajes, el Hombre 2 de Pancho se relajaba un poco. Se permitía

⁸⁴ Nos referimos en este caso a la acepción que usamos de PESADO o LIVIANO, que nace de las propuestas de Rudolph Lavan sobre el uso corporal de la energía. Concretamente la idea de algo pesado remite a alto uso de energía, liviano a poco uso de energía, más que al peso real del objeto o persona en este caso.

voluntariamente momentos de humor, de chanza, de juego. Sin perder la estructura básica, aceleraba los ritmos, agilizaba un poco los movimientos, incluía pausas de retención que se llenaban como dudas a los ojos del espectador. Su rostro adquiría otras formas de expresión, menos torvas y asumía guiños y momentos tanto dubitativos como picarescos.

Para completar los elementos corporales, en los cuales se sustentó la estructura de la forma de los personajes que sin embargo producen contenidos precisos como hemos visto, Panchito usó un pedazo seco, correoso y endurecido de cactus, de San Pedro específicamente. Este objeto, con reminiscencias míticas además en nuestras culturas, ameritó un detallado trabajo, la construcción de varias secuencias de movimiento que se incorporaron como secuencias de acción en el montaje y un uso dilatado y creativo de las posibilidades que ofrecía. Era a la vez cigarro, daga, estilete, florete, pluma de escritura, metro, puntero de enseñanza, luz, entre otras posibles maneras de usarlo, todas totalmente justificadas y orgánicas dentro del trabajo, de manera tal que nunca el objeto, del cual no se desprendía ni un solo momento, parecía un obstáculo sino antes un medio para la expresión actuaral.

Su vestuario completaba este cuadro delicado y preciso que constituyó su actuación. Un gabán largo, al estilo de un proxeneta de barrio, con pantalones bombachos en terno con la chaqueta, ambos de un mostaza tornasol y poliéster; una camiseta negra, estrecha al torso, zapatos de vestir y el cabello recogido en pulcra cola de caballo. Esto volvía a este ser, Hombre 2, un esperpento inmenso, impresionante e invasivo en casi toda la primera parte: aprovechaba el vuelo de su largo saco para ocupar más espacio o, si no, para dejarlo caer en recta línea, mientras su espalda se curvaba aún más hacia adelante por la cadera, como un muelle a punto de estallar. Usó ocasionalmente un gran sombrero tipo pamela, que luego fue desechado por él mismo, incluso esa imagen llegó a los primeros diseños.

Por otro lado, la actuación de Pancho se asentaba en un correcto y muy profundo uso y conocimiento del texto. Tras el largo proceso de análisis textual que hicimos, como colectivo en conjunto, Panchito se apropió de las palabras de Luna, las modificó y las transformó – sin cambiarles una coma – en lo que su personaje necesitaba: puñales brutales a ratos, imprecaciones y casi insultos en otros, desafíos casi siempre; para luego volverles a esos textos en evasivas, en miedos ocultos, en chistes casi. Su juego vocal, nacido del texto, que fue siendo modificado permanentemente con la dirección del espectáculo, buscaba darle a un texto tan complejo, toda la verosimilitud posible para que el público creyera como ciertas cada una de las disparatadas versiones que en torno al asesinato, se dan en la fábula de la obra.

Apareciendo como un ser medio espectral y violento, estoy seguro que la versión que Pancho Aguirre hizo del Hombre 2, se convertía al final en un personaje entrañable y cercano al público, alguien con quien uno quisiese seguir hablando largas horas.

En definitiva, para ceñirnos a nuestro propio esquema, Pancho usó de manera magistral los opuestos físicos que su cuerpo le permitía, como opuestos conceptuales como los señalados entre la primera y segunda parte de la obra. Igual que los artilugios que el juego de los equilibrios producía en su cuerpo, su desplazamiento y su quietud, dentro de un preciso tejido de miradas que conducían al público por toda la puesta en escena y llenaban el espacio. Sin exageración alguna, Hombre 2 de *El murciélago doble*, debe ser de los personajes más depurados y contundentes que este gran actor ha cometido alguna vez sobre la escena.

4.1.3 Carlos “Cacho” Gallegos: Maestría y juego del clown

4.1.3.1 Características de su trabajo

Si podemos determinar las características del trabajo de “El Cacho”, intento complejo como en todos los casos anteriores, nos enfrentamos a la enormidad de su labor, la solidez de su camino, la lucidez y talento con la que lo ha recorrido.

- El grueso de su actividad la realiza en solitario, por virtud o defecto del *clown* que tiene en el soliloquio un formato recurrente y suficiente, aunque no el único, son también frecuentes los dúos y en menor medida los tríos dentro de las apuestas del payaso. “Cacho” sin embargo, ha sido cercano solo al trabajo unipersonal para sus propias puestas en escena como actor. Después están sus trabajos como Director con otros colectivos y elencos, él mismo reconoce la deuda que tiene con “el trabajo en colectivo dentro de la escena, en vista de que trabajo solo.” (Gallegos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 5)
- Todos sus trabajos son un compendio de pequeñas perfecciones diseñadas minuciosamente, construidas con la precisión de un engarzador de joyas, estructuradas con el detalle maniático de un bordador. Carlos afirma que es producto de su propia personalidad caracterizada por “el orden, el detalle, la exactitud, la meticulosidad” (Gallegos, Retrato de un fragmento de soledad: una conversación con Carlos Gallegos, 2011). Cada trabajo es eso que recoge Ernesto Ortiz en la entrevista que citamos: un fragmento de soledades construido minuciosa y preciosistamente.
- Sus personajes son complejos, llenos de matices, vivos en suma, pero todos – al menos los que he podido mirar – conservan, en algún momento, en alguna parte, algo de infantiles y tiernos. Personajes contruidos por capas parecería, van agregando uno y otro detalle, a

su ardua construcción ya sea en el ritmo, en un tic, una manera particular de extenderse en el espacio. Son personajes que en escena, pese a la palabra o en ausencia de ella, pese a la falta de movilidad o a sus cascadas, nunca dejan de estar permanente en acción y por tanto entregándonos información.

- Ya lo señalamos antes, la música estructura el trabajo de este actor y director de excepción. Lo más evidente: la música le dota de ritmo y - ¡cómo no! – de musicalidad a sus trabajos. Herencia del trabajo en *Le Samovar*, Gallegos desarrolla obras donde la construcción dramática profunda está sostenida por la música. Pero lo que es más, su trabajo como actor, sus personajes trasuntan una musicalidad deliciosa y evidente, para quien quiera verla, como si internamente estuviese tarareando permanentes melodías.
- Esa labor maniática y perfeccionista sobre la puesta en escena, está también volcada al trabajo sobre los objetos. Cada objeto – *Plush* seguramente es el mejor ejemplo de ello – está presente en la obra en función dramática, conflictual, escénica. Ninguno de los objetos presentes en los trabajos de “El Cacho” tienen desperdicio alguno, son irrelevantes o poseen un valor nada más que denotativo en su función normal. Producto de sus escuelas francesas de mimo en las cuales el teatro de objetos se aprende con solvencia, nos entrega verdaderas cátedras del manejo escénico de objetos y de cómo estos constituyen una parte sustancial de la puesta en escena, jamás como decorado o referencia nada más.
- En sus trabajos son fundamentales los temas que trata. Como antes señalamos cada tema nace de un elemento concreto, pero deviene sustancial en tanto “lo estético tiene que ser el resultado de lo temático. Es decir que el tema determine las elecciones de color, forma, vestuario, materiales, luces, tonos, ritmos musicales, etc. El tema es la

base de la propuesta estética.” (Gallegos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, págs. 5 - 6)

- Es más que evidente que todo el rigor y pulcritud que encierran sus obras, es producto de un entrenamiento igual de depurado y exigente. Su entrenamiento actoral abarca diversos ámbitos, como debe ser, puesto que “El objetivo es prepararme física, emocional e intelectualmente en permanencia.” (Idem, pág. 5) puesto que es “la base de la obra” (Idem, pág. 5) al punto de que cada función la considera como parte de la preparación del actor: “Lo hago siempre antes de cada función y actúo en promedio una vez por semana” (Idem, pág. 5) ya que la preparación, el entrenamiento, es “fundamental ya que alimenta el ritmo y la fluidez de la obra” (Idem, pág. 5).

Podemos afirmar, casi sin lugar a dudas, que estamos frente a un ser único dentro del teatro ecuatoriano, a un fenómeno escénico de una solvencia y proyección excepcionales y ante un autor teatral que en solitario – siempre esta afirmación será un eufemismo y nos referimos a la falta de un grupo que le acompañe constantemente – ha construido una cátedra, una carrera y un conjunto de espectáculos que han marcado las tablas de Cuenca, del país, cuya influencia y trascendencia a rebasado ampliamente las fronteras de Ecuador y de nuestro teatro.

4.1.3.2 La trayectoria

El “Cacho” Gallegos, como casi todo el mundo le conoce, es un brillante trabajador del teatro cuencano: actor, director y dramaturgo de amplísima trayectoria y seguramente el que más reconocimiento internacional tiene.

Es un laborioso y metódico teatrista que, merced a su esfuerzo, se ha constituido en todo un referente del teatro nacional, generando un estilo de trabajo propio y único, que se ubica a medio camino entre el clown clásico, el

absurdo y el mimo inclusive. Polifacético en sus obras, ha bebido de fuentes diferentes para su trabajo:

Han sido diversos puntos de los cuales han partido mis creaciones. En 'Macario' partí del texto de Juan Rulfo; en 'Plush' del tema: la necesidad de viajar; en 'Barrio Caleidoscopio' de una frase que escribí tras meses de intentar escribir un texto y en 'SoloSoloSolo' de la imagen de una momia. (Gallegos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 4)

El “Cacho” es en primer lugar y ante todo un nómada. Primero porque parece, desde hace más de diez años, que su sino es viajar. Constantemente. De hecho la obra *Plush*, nacida de la necesidad del viaje, fue a la vez vehículo – casi literalmente – de viaje, de un proyecto de viaje que se denominó “La vuelta al mundo en ochenta meses” cumplido rigurosamente por Gallegos y gracias al cual arribó a lugares tan lejanos y diversos entre sí como Camboya o Argentina. Después porque ha desarrollado un aprendizaje técnico que también ha caminado diversas geografías conceptuales, estéticas y metodológicas. Y por fin porque sus obras, teniendo todas un inconfundible sello personal, han recorrido espacios como el absurdo, el clown, el teatro de calle, el cine y la televisión nacionales, incluida alguna rara fotonovela por ahí.

Comienza su trabajo con Felipe Serrano Vivar⁸⁵, de quien ya hemos hablado y de cuya labor ampliaremos un poco en el siguiente acápite, dentro de su muy particular estilo y metodología que podríamos definir como clown, aunque el mismo Felipe reconozca que “la palabra clown la conoció veinte años después de haber empezado a rodar por plazas y calles” (Malo Larrea, 2015). Pero es este el primer acercamiento de Carlos Gallegos al teatro, a este tipo de teatro, que marcará todo su devenir futuro, pues ya no saldrá más de los ámbitos que sus inicios le proponen. Y a tono con la cátedra que recibe de Felipe Serrano, Gallegos ha estructurado una manera de hacer, una poética

⁸⁵ La investigación para este trabajo me llevó a conocer un artículo de Genoveva Mora Toral en la revista No. 35 de El Apuntador (“Una mirada cincuenta años atrás”) donde la gran investigadora y crítica cuencana consigna que Carlos “El Cacho” Gallegos comenzó su labor dentro del Laboratorio Experimental de Teatro Antropológico, fundado por el autor de este trabajo, dato que es erróneo desconociendo cuál es la fuente de la cual Genoveva obtuvo el dato.

propia difícilmente asimilable a estilo alguno aunque se reconozcan las influencias que le abarcan.

Estudia después en Quito en la Escuela del Grupo Malayerba asumiendo de ellos innegables improntas, seguramente también ha sido uno de sus mejores egresados y con este grupo mantiene también un vínculo umbilical intenso, sobre todo en lo referente al trabajo dramático, en la precisión de sus propuestas y en el oficio de su trabajo actoral. Ya desde entonces la capital se convierte en un deseable espacio de trabajo para el gran creador cuencano.

Tras su paso por *Malayerba*, El “Cacho” continúa su proceso de formación y creación con el maestro Guido Navarro, dentro de *Teatro del Cronopio*, del que es parte durante algo más de un año. Ahí recibe una formación, más en pureza, en el “*clown Lecuoquiano*” (Malo Larrea, 2015) como le llama Juan Alberto Malo en el texto que citamos. Es notorio, en todo su trabajo posterior la impronta del *clown* – bufón que recibe de Guido Navarro. Después de su experiencia con *Teatro del Cronopio* realiza su primer extenso viaje, cerca de un año, por Sudamérica ofreciendo talleres y funciones de *clown*, teniendo en su recorrido amplios intercambios de trabajo con creadores de toda América Latina

Luego decide profundizar sus estudios en la técnica del *clown*, para lo cual llega a Francia, primero a la mismísima Escuela Internacional de Jacques Lecoq, donde como sabemos es fundamental el estudio del movimiento, la creación de personajes, el teatro de objetos, la máscara y el mimo, bajo una rigurosidad enorme – como fue el arte de Lecoq, discípulo de Jacques Copeau –. Estos y otros elementos técnicos y estéticos marcan y están presentes en todo el camino y las formas posteriores que desarrollará Carlos Gallegos en su trabajo.

Como complemento de este estudio ingresa a la escuela de clown Le Samovar, que es una suerte de subsidiaria a la cual acceden, con frecuencia,

estudiantes egresados de la Escuela de Lecoq. *Le Samovar* es un espacio de aprendizaje algo más especializado en el burlesque, que “revela el autor en el actor” (Samovar, 2016) influencia evidente en Gallegos. Si hay en Cuenca – creo que en todo el Ecuador – un trabajador del teatro que en soledad, sea a la vez un autor teatral en la totalidad del término es Carlos “Cacho” Gallegos. En *Le Samovar* profundiza esencialmente en la musicalidad como un atributo definitivo del *clown*, del payaso, al punto que Gallegos mismo asume que la música es el elemento determinante de su labor: “...la música es el elemento que más influye en mi actuación y es la luz la que más aporta a la puesta en escena” (Gallegos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 4). Y por otro lado, en esta Escuela resulta determinante la construcción dramática que también constituye una apuesta fundamental para el trabajo del autor cuencano: “poco a poco he ido privilegiando más (al inicio del proyecto) la dramaturgia” (Ídem pág. 4) “hay una dramaturgia de actor al servicio de la puesta total” (Ídem, pág. 6) lo cual, como se aprecia, permite definir que “Cacho” Gallegos es el mejor ejemplo de creador individual que tenemos en la ciudad. Él es y ha sido su grupo. Él es su constructo y proceso.

Tras su paso fundamental por Francia, al regresar a Cuenca, desarrolla ese disparatado, espléndido y desorbitado proyecto que fue “La vuelta al mundo en ochenta meses” cuyo enunciado nos exime de explicarlo. Idea titánica, que en realidad la cumplió en 83 meses, le permitió recorrer todos los continentes del planeta, recibir varios premios y consolidar su labor en solitario. Cientos de funciones de la obra “Macario”⁸⁶, decenas de talleres dictados, miles de personas que presenciaron su espectáculo, constituyen una experiencia, un hecho teatral único en la historia del teatro ecuatoriano y no sé si latinoamericano. De esta experiencia nace su actual grupo *Teatro de la Vuelta*.

Como resultado de tan inusitada y seductora propuesta el genial actor cuencano desarrolló la obra “Plush” dirigida por Gerson Guerra de *Malayerba* y por el propio Gallegos, es una impresionante pieza de teatro mudo – la

⁸⁶ Esta obra la dirige también Gerson Guerra y fue el espectáculo emblemático de su viaje.

analizaremos extensamente más adelante – que narra las peripecias de viaje del personaje único y central de la obra, muy a tono con lo que el proyecto general se propuso. Obra seminal del teatro ecuatoriano, “Plush” permite apreciar en totalidad, la maestría de un actor definitivo para nuestras tablas.

Tras concluir este proceso alterna su tiempo entre Francia y Cuenca. Monta varias obras como director: *El heraldo*, *Final de partida*, *Para siempre* que las realiza con diversos elencos y sus propios montajes en solitario, ya dirigidos por él: *Barrio Caleidoscopio* y la última *Solosolosolo*. Esto sin desmayar su trabajo como maestro de las tablas, tanto en las dos escuelas de artes escénicas de la ciudad, como en innúmeros talleres que dicta o procesos que acompaña, producto de los cuales, por ejemplo han surgido grupos tan importantes para la escena ecuatoriana como *Clowndestinos* que trabajan en Cuenca y Quito.

4.1.3.3 Plush

La obra *Plush* de Carlos Gallegos, debe ser su montaje más emblemático y tal vez el que más identifica a *Teatro de la Vuelta*. Estrenada en septiembre del 2007, es un espectáculo en plena vigencia: aún en el año 2015 rastreamos presentaciones de este maravilloso espectáculo.

En el año 2002 “Cacho” Gallegos, emprende un ambicioso proyecto de recorrer el mundo en 80 meses, creando el grupo *Teatro de la Vuelta*, con un monólogo basado en el cuento *Macario* de Juan Rulfo, con el cual, es rigurosamente cierto, dio la vuelta al mundo en ochenta meses y algo más incluso. Producto de este viaje, de este estar siempre en movimiento, precario en todo y con su vida y sus recuerdos a cuestas, nació *Plush*, estrenada precisamente cuando concluyó ese inmenso periplo nunca antes intentando por nadie en el teatro ecuatoriano. De entrada, el inmenso viaje le llevó a Gallegos a definir formas de lenguaje escénico universales, fundadas en su

inagotable capacidad expresiva, en su manera de convocar la risa y la ternura al mismo tiempo, en su maniática precisión técnica.

Y *Plush* es una sólida y colosal manera de mostrarnos todas las virtudes que este genio de las tablas posee.

Como en todas las obras que antes hemos analizado, una parte importante de nuestros criterios se sustentaban en la segunda parte del cuestionario⁸⁷ que propusimos a todos los creadores sobre los cuales hemos trabajado. Lamentablemente “Cacho” me envió, hace casi un año ya, solo la primera parte del cuestionario ofreciéndome enviar la segunda parte hasta fines del 2015. En ese entonces me escribió a mi correo electrónico:

Hola Diego te envió el cuestionario respondido hasta casi la mitad. No alcanzaré todo esta semana. Es largo! (sic) Es como para escribir un libro! (sic)

Es interesante y me gusta pero el tiempo no me da para más por ahora.

Si puedes envíame preguntas más específicas para hablar de *Plush* o me esperas hasta finales del año que tendré tiempo para sentarme a responder todo.

Lo siento.

Saludos.

CARLOS GALLEGOS - *Teatro de la Vuelta*⁸⁸

Pero, pese a que insistimos un par de veces, a través del mismo medio en el envío de la segunda parte, esta no llegó hasta las fechas en que hemos escrito sobre la obra de Carlos Gallegos. Suponemos que la intensa y apretada

⁸⁷ El cuestionario puede ser visto y consultado como uno de los anexos de esta tesis.

⁸⁸ Correo de Carlos Gallegos enviado al autor de este trabajo, el día 27 de noviembre del 2015.

agenda del gran trabajador del teatro cuencano, nos ha privado de sus respuestas a la segunda parte de nuestro cuestionario.

Esto implica que no podremos leer, en este trabajo, las propias perspectivas que sobre *Plush* tenga el “Cacho” teniendo que limitarnos nada más a mis modestos análisis que sobre este montaje hemos hecho.

Las teatralidades en *Plush*:

¿Por qué, en este caso, comenzamos por el estudio de las teatralidades? Pues porque *Plush* es, al carecer de texto escrito, ante todo y por sobre todo pura teatralidad. Esto no quiere decir que la obra no tenga una dramaturgia en el sentido que estamos usando en todo este texto, al contrario, la tiene y supremamente elaborada, pero bajo otras premisas como veremos. Sino es más bien, porque lo primero que nos asalta, nos queda y nos trasciende cuando vemos una puesta en escena como esta, es su total teatralidad, sutil, envolvente, profunda, deleitable.

La teatralidad de *Plush* además, es un trabajo puro, es decir realizado sin artificio alguno que no sea el teatro mismo. A contramano de muchas propuestas post - dramáticas o posmodernas tan afectas al uso de la tecnología y la maquinaria escénica, el trabajo de “Cacho” se sustenta solo en sí mismo y en lo que puede hacer desde su cuerpo, esto tampoco quiere decir que no sea un cuidadoso, meticuloso y preciso artista a la hora de asumir las partes técnicas de un montaje, basta ver la detallada, extensa y muy clara planta técnica que de esta obra se puede ver en la página web de Teatro de la Vuelta [Ver: (Teatro de la Vuelta, 2016)] es solo que el centro del espectáculo y toda la teatralidad que logra, no depende de la tecnología o la maquinaria.

Sentado esto, intentemos precisar dónde radican precisamente los inmensos aciertos de la creatividad de este gran actor, en la obra *Plush*.

Actor (es) en *Plush*:

La obra es un unipersonal, no un monólogo⁸⁹, porque al tratarse de un personaje entre mimo y clown, hace apelaciones permanentes al espectador involucrando a este en su proceso, como luego veremos, buscando una respuesta y la participación del espectador en toda la puesta en escena.

Esto implica que el peso total del espectáculo recae sobre el actor. Para Gallegos, es evidente que el actor es el centro del trabajo que en escena se presenta, es la superficie de inscripción, el encriptador y la máquina estética decodificante a la vez, de todo lo que el espectáculo propone. En términos de Carlos Rojas cuando habla de las “máquinas estéticas abstractas” [Ver (Rojas, *Estéticas Caníbales* Vol. 2, versión 3.0., 2014)] el actor sería esa perfecta máquina de producción estética, sería el dispositivo, la disposición y a la vez las reglas que norman ese dispositivo y que le preceden⁹⁰.

Y en el caso del “Cacho” este proceso es abrumador puesto que todo lo que en la escena sucede es a partir de la acción cometida por su personaje a través del actor: los objetos – numerosos por cierto – las luces, la música, el uso del espacio tienen sentido solo y en función de lo que el actor propone. Se dirá que siempre es así. No. En el teatro contemporáneo sobre todo, los niveles plásticos, musicales, rítmicos, de uso de luz pueden tener una enorme autonomía del actor y constituir en sí mismos agentes promotores de acción y narratividad por encima o quizás en vínculo situacional con el actor en escena: “El teatro posmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios) sin

⁸⁹ Según el Diccionario del Teatro: “**Monólogo:** (Del griego *monólogos* (sic), discurso de una sola persona) Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta.” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998, pág. 319)

⁹⁰ Hay un texto nuestro, inédito, sobre la Teoría General de la Forma que Rojas propone en el segundo tomo de las *Estéticas Caníbales*, donde intentamos explicar parcialmente lo que es la relación entre dispositivo, disposiciones y reglas. Se llama *Forma mapa* y pretende ser un mapa de la teoría de la forma de Rojas.

separarlos por rúbricas o géneros (...)” (De Toro, 2004, pág. 1) Todo este artificio, que en el artículo citado de Alfonso de Toro se explica ampliamente, está lejos, muy lejos del trabajo que nos ocupa. Esto no ha significado, de manera alguna, que Gallegos haya renunciado o cedido un ápice de espectacularidad y fantasía en su propuesta.

Cierto es que toda definición del teatro postdramático y posmoderno dirá que estas corrientes asumen al actor como el centro de su proceso (Thies - Lehmann, *El teatro posdramático: una introducción.*, 2010) (Thies - Lehmann, *Postdramatic Theater*, 2006) (De Toro, 2004) pero, no mencionan el aspecto profundamente narcisista, solipsista y ambiguo que esto tiene en la contemporaneidad. En el caso del “Cacho” afirmar que el actor es el centro del proceso espectacular que propone, es ante todo una declaración de principios, una convicción técnica y estética a la vez, que trazuma todos los niveles de la puesta en escena: nada sucede en las tablas si no es desde y hacia el actor.

El trabajo actoral del “Cacho” es, en primer lugar, un *corpus* de expresiones técnicas. Ya vimos al analizar su trayectoria, que este joven actor tuvo señaladas improntas en *Malayerba* y las escuelas de Jaques Lecoq y Le Samovar de Francia, por mencionar las más destacables. Pero al menos en este trabajo, es también notoria su aproximación a la técnica del *gag* físico tan propia del cine estadounidense de inicios del siglo XX (Chaplin, Harold Lloyd, Laurel y Hardy) incluso a los universos temáticos de Charlot, como a la técnica de los acores callejeros de América Latina, aunque su trabajo sea sobre todo para sala.

Su actuación entonces nos pone a medio camino entre un clown y un mimo; conscientemente cercano en su figura, vestuario, maquillaje y forma de caminar a Charlot, pero a la vez, enormemente diferente de este porque nunca busca la risa ni abandona la profunda melancolía que le embarga. Charlot podía tener momentos melancólicos, tristes, dramáticos. En Carlos Gallegos, la melancolía, la tristeza que surge de lo más cómico, es el sino fundamental

de su actuación. Quizás porque nos es un vagabundo más cercano y reconocible, no el de bombín y librea raída, sino uno de mostacho grueso, harapos y un enorme bulto atado a su espalda, como seguramente hemos visto en los mercados de decenas de ciudades de nuestra región. Sutil diferencia pero definitiva. Pese a esto, *Plush* es una obra que desborda comicidad y risa, provocando un opuesto con esa sensación permanentemente triste, que al final solo nos deja sentados estruendosamente en la ternura que de ambas emerge.

Como actor el “Cacho” nos muestra maestría total en su cuerpo, capaz de adquirir las posiciones más extremas sin inmutarse, manteniendo un ritmo perfectamente estudiado que nunca decae ni aburre, mientras – de nuevo desde su cuerpo – se relaciona y proyecta decenas de objetos que van apareciendo en escena, todos con algún sentido o significado, y que siempre salen de ese apero que lleva a todo lado y es su morada, su refugio y su fin, bulto de mendigo que también es toda la escenografía posible.

En esa perspectiva todo lo demás que sucede en torno a él, sean los juegos de luces, de sombras, la música bellamente escogida o el trabajo sobre el espacio, son en función de resaltar esa maestría técnica que hemos señalado, al punto que la obra funcionaría y tendría igual impacto si careciese de luz o incluso de música, que no de musicalidad presente en todo su trabajo.

Puesta en escena de *Plush*:

Borges, tan recurrente como pie forzado en muchos de nuestros trabajos ensayísticos, creó en su cuento *El libro de arena* una fantasía intelectual deliciosa: un libro que contiene toda la sabiduría del mundo, que es todos los libros a la vez, pero cuando uno lee una página, nunca puede volver a ella siendo siempre una nueva la que se descubre: en el libro está todo el conocimiento y es inasible a la vez, como la arena, es un libro cuya maravilla

es su inconmensurabilidad que se nos escapa entre los dedos, de ahí el símil encerrado en el título. Quizás *Plush* es el libro de arena del teatro ecuatoriano. Siempre será el mismo espectáculo, pero será siempre diferente y nuevo cada vez que lo veamos. Y en su inmensa belleza, es un trabajo que encierra todo el conocimiento posible del teatro: en actuación, en uso del espacio, en musicalidad, en manejo de objetos, en dramaturgia, en creación de personajes, en relación con el público. Es, a nuestro criterio, una de las muy pocas obras de teatro paradigmáticas que pueblan el teatro ecuatoriano, no importa cuál sea nuestra idea de paradigma⁹¹, calzará perfectamente en lo que es *Plush*.

Bajo lo expuesto, analizar la puesta en escena de esta obra es tarea harto compleja y, seguramente, nuestros criterios podrán contrastar con casi cualquier otra opinión – más válida que la nuestra – pues como ocurre cuando alguien se relaciona con el arquetipo, lo hace desde su particular y personal experiencia con él, que es tan cierta como la de cualquier otro. Es decir, nos excusamos si lo que decimos no alcanza a describir todo el universo formal de esta gran puesta en escena, así como si nuestros criterios difieren de las perspectivas de otros espectadores.

Objetos y escenografía:

Agrupamos en un solo apartado el análisis de estos dos elementos porque como veremos, constituyen un solo elemento o se desagregan desde un mismo proceso.

El actor entra a escena, errante, recorre el espacio cargado de un bulto. Ahora nos asalta la duda de si entra con el bulto o este le espera ya en escena, la memoria es débil. Es un artista de circo en decadencia, como lo informa el video promocional de la obra (<https://vimeo.com/18201621>) de lo cual nos ocuparemos más adelante, aunque el dato puede ser irrelevante, salvo porque

⁹¹ Quizás por nuestra formación, que también ha discurrido entre los caminos de la Psicología, el paradigma es, para nosotros, un modelo de comprensión y estructuración de la realidad, en este caso sería un modelo de cómo entender y enfrentar el fenómeno teatral y escénico.

ese bulto, que más se parecería a un *kipi*⁹², de los que cargan tantos campesinos urbanizados por los mercados de la ciudad, provee al personaje de objetos con los cuales hace malabares que recuerdan su vieja profesión.

El *kipi* se entrona en el centro del espacio escénico y termina siendo el eje en torno al cual gira toda la acción o que incluso la motiva. Alternativamente, gracias a un cuidado diseño del objeto y pese a su aparente precariedad deseada, el *kipi* es casa, cuarto, cuna, coche, barco, paraguas, *closet*, armario, lancha, tendedero, en fin, es todo lo que nuestra imaginación quiera ver en él. Y ese es el primer elemento fundamental del uso de estos objetos: siendo el mismo, se evidencia un detallado, riguroso y extenso trabajo de manipulación de objetos, que permite darles a cada uno un valor escénico y dramático que supera ampliamente su valor connotativo normal. Por otro lado, el trabajo sobre los objetos es tan preciso, que adquiere un valor estético altamente destacable en la puesta en escena, que como ya dijimos activa la imaginación del espectador y nos traslada a un mundo de fantasía, el mundo de la soledad del personaje, el mundo del viaje del personaje, capaz de trasladarnos en su vuelta al mundo si haber siquiera despegado los pies de ese mismo espacio.

Y es que el periplo que *Plush* propone puede tener al menos dos niveles posibles de aprehensión por parte del espectador: o nos sumergimos en la imaginación del personaje y aceptamos como ciertos todos sus avatares, traslados y viajes; o comprendemos que son los esfuerzos que un hombre solo, atrapado en una isla, hace para encontrar vitalidad en medio de su soledad. No deja de recordarnos al periplo de El Principito viajando por diversos planetas, aunque sin hallar a nadie en este caso, o a la vez al sueño imposible del personaje de *Las ruinas circulares* de Borges, que se da cuenta que es producto de un sueño de alguien y a la vez que su sueño provoca otro ser al que va construyendo cada noche en el dormir, así mismo este personaje desde su prodigiosa creatividad nos crea situaciones y sueños, nos crea y nos

⁹² Kipi, en quichua, es el nombre que se da al bulto de aperos o al equipaje de viaje o traslado de una persona en el campo ecuatoriano.

modela a nosotros mismos como espectadores durante los sesenta minutos que el espectáculo dura.

Los objetos entonces, devienen indicios, devienen marco y referencia, son la pincelada de un contexto, de un espacio sugerido que nos transporta a otro sitio, que nos ubican en una situación dramática, que nos reflejan un conflicto, un detalle preciosista, una soledad otra vez. Sobre todo este *kipi*, este zurrón enorme que lleva auestas y con el cual navega, vuela, sufre, se esconde, descansa, sueña. Es al final, el *kipi*, el depositario del nihilismo del personaje, que en medio de su excelsa creatividad nos conduce siempre a la nada, al vacío, haciendo más dolorosa su bella tristeza. Es entonces, este objeto entre arcón y ala delta, entre nave y habitación, la máquina existencial de la puesta en escena que, por supuesto es accionada mágicamente por este personaje delicado y sensible que se nos muestra.

Y, como habrán deducido, este solo objeto es a la vez toda la escenografía que la obra requiere y necesita. Este objeto escenográfico, es también el soporte espacial que enmarca la cuidada y compleja actuación de Gallegos. Desplegado, cerrado, volteado, expandido el *kipi* es también la escenografía que nos ubica ya sea en una choza, en una barca, en la playa y la arena, y es también parte – gracias al manejo que se hace del mismo – del peligro, la maravilla, la melancolía o la fantasía de este vagabundo varado en alguna parte de algún viaje.

Y este proceso, como es evidente, ha implicado desde la actuación y dirección del espectáculo, un inmenso y sólido ejercicio de síntesis escénica, de selección y omisión, como diría Barba, para producirnos un texto escénico excepcional. Se nos dirá que toda escenografía no es más que una compilación de objetos. ¿Qué es sino un ciclorama de fondo, sino un objeto de tela en un bastidor? ¿No son objetos acaso las sillas, camas o puertas que se usen en un montaje? ¿Incluso los elementos de un vestuario: en este caso una chaqueta colorida, un pantalón a cuadros, una camisa marrón, el sombrero ajado, no son objetos? Claro que sí, pero al ser transformados por

la actuación, dejan de ser simples accesorios para convertirse en la escenografía, los instrumentos y el motivo dramático de casi todas las situaciones de la obra.

No en vano Barba habla de que en ciertos espectáculos “el vestuario crea la escenografía” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 158), en este caso serían los objetos los que crean la escenografía, que nunca tiene visos realistas, aunque sí momentos miméticos y referenciales a objetos y espacios concretos: la casa, la barca, el closet etc... El director italiano, luego, sostiene que en ciertos teatros del oriente asiático:

“es justo gracias a la ausencia de escenografía realista que con pocos accesorios (...) se puede ofrecer a los ojos del espectador una formidable fantasmagoría de lugares y situaciones. Gracias a la omisión de lugares en el escenario, pero sobre todo gracias al arte del actor capaz de suscitarlos a través de reacciones de su propio cuerpo” (Barba, Eugenio - Nicola, Savarese, 2007, pág. 158).

Pareciese que este texto, el gran maestro del *Odín Teatret*, lo hubiese escrito para describir lo que “El Cacho” Gallegos hace en este espectáculo.

Hablaríamos entonces, no de vestuarios escenográficos, sino de objetos escenográficos, en este sentido de su dilatación por el uso que de ellos se hace. Al final, el personaje podría volver a embalar todo y desaparecer dejando solo el espacio vacío y nuestras mentes llenas de las “fantasmagorías” de las que Barba habla.

Vestuario y maquillaje:

No es mucho lo que podemos decir. Un gabán colorido y raído, una camisa marrón. El sombrero ajado. Zapatos enormes y un pantalón en damero colorido. Todo descuidadamente cuidado. Preciso, precioso, pero a diferencia de los objetos, el vestuario cumple ante todo funciones de construcción del

personaje y se ajustan a lo que el personaje pide. No atinamos a encontrar nada más allá.

Es el vestuario de un *clown*, tal vez menos exagerado y más cotidiano. Es el vestuario de un vagabundo, de un errante, de un nómada errabundo que debe adaptarse y serle suficiente en cualquier clima y lugar. Esto no quiere decir que esté trabajado al azar o tenga alguna deficiencia, no. Al contrario, es un vestuario perfectamente seleccionado para las necesidades de la acción que el personaje comete y en ese sentido adquiere un alto valor escénico, pero siempre circunscrito al personaje.

El maquillaje tiene similar camino. Es un maquillaje expresivo que acentúa los rasgos faciales para proyectar y dilatar el preciso trabajo que con el rostro nos propone el actor, como buen comediante, mimo y payaso, Gallegos asienta una parte importante de la generación de sentido de *Plush* en una cuidada sucesión de expresiones faciales, acentuadas por el maquillaje, de forma tal que sin hablar haya dicho todo y más.

Luz y música:

Ambos componentes de la puesta en escena son fundamentales en el trabajo de Gallegos y en *Plush* la evidencia de esto es incontestable.

La luz tiene, casi todo el tiempo, un efecto dramático sobre las tablas. En primer lugar porque ambienta diversas situaciones y lugares por los cuales la obra nos lleva. En esos momentos nos es casi imperceptible porque su estudio ha sido hecho con la función de adecuarnos espacios y ambientes, para la acción. Pero, la luz, luego adquiere un inmenso valor dramático, inclusive es fuente de acción en sí mismo. Nos explicamos.

Tanto en color, en intensidad, como en duración la luz más de una vez la iluminación acentúa lo que el personaje hace en algunos casos: momentos de sorpresa o de emoción que son intensificados por un golpe directo y repentino

de luz; en otros proponen la acción como cuando mediante cambios rápidos y fulgurantes anuncian la tormenta que obliga al actor a reaccionar ante ella; o cuando la luz es el marco lírico de profundos y sensibles momentos que producen una profunda reacción en el público.

En todo caso, jamás se trata de un simple trabajo de iluminación que permita ver la acción. No. La luz es parte integrante de la acción, la promueve, la genera o la acompaña o en otros casos produce el marco sensorial adecuado para que una acción alcance su máximo dramatismo para el público.

Algo similar sucede con la música, no en vano la hemos pareado en este acápite: “sin embargo la música es el elemento que más influye en mi actuación, y es la luz la que más aporta a la puesta en escena” (Gallegos, Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias, 2015, pág. 7) tal como ya hemos descrito referente a la luz.

Pero ¿en qué y cómo incide la música en su trabajo actoral? Primero, valga señalar, que otra vez el trabajo musical ha sido cuidado y definido con precisión. Creemos que con dos funciones, la primera la de acompañar y enmarcar el trabajo actoral, la segunda para entregar al espectador señaladas expresiones emotivas.

Luego, es claro que durante el proceso de trabajo el actor ha buscado la música como elemento de referencia y de inflexión de la acción: “la propuesta musical es la más influyente en el proceso creativo” (Ídem pág. 4). Nos parece claro que la música ha aportado ritmo y densidad al desplazamiento físico del actor.

Decora y da brillo, aunque suene despectivo, no es así todo lo contrario, decenas de situaciones de la obra. Y ante todo es parte constitutiva de la acción, pues aporta a esta *gags*, pausas, acelaramientos y detenciones, danza. Sí, porque al final el trabajo actoral de “El Cacho” asemejaría a una danza, a un delicioso baile de secuencias de acción en el espacio, que una

vez que inicia no se detiene, no deja de estar presente, no deja de llenar la retina, el alma y la memoria del espectador.

Sería bueno, lo comentamos nuevamente, que para entender la complejidad de capas que proponen la luz y la música, se pueda ver la planta de luces que consta para esta obra, en la página web de *Teatro de la Vuelta* o se pueda escuchar la música que acompaña a algunos de los videos que de esta obra hemos encontrado.

La dramaturgia de *Plush*:

“Busco la continuidad de las acciones, el encadenamiento orgánico de cada unidad conflictual.” “La narración es el inicio para llegar a la totalidad” (Ídem págs. 5 y 6)

Creemos que estas dos frases describen claramente lo que el actor y el director de *Plush* han hecho con la dramaturgia: descarnadamente, sin complejos y con una solvencia inmensa, ante la falta de texto que es una de las virtudes de la obra, *Plush* quiere narrar, quiere contar, al más puro estilo y sentido del teatro de la *Comedia dell'Arte*. Y para ello se propone una narración fluida, basada en el encadenamiento de acciones como él mismo Gallegos dice, desde núcleos conflictuales claros cada vez.

Hay un conflicto general: el hombre decadente versus su soledad. Pero en cada momento, este conflicto amplio es abonado, construido por pequeños conflictos que el personaje tiene ya sea consigo mismo, ya sea con su amor perdido, con la naturaleza, con un objeto que son tributarios de este conflicto general contra la soledad.

Y aunque diese la impresión, al fin y al cabo la obra es un solo para *clown* – mimo, que la obra está construida como un conjunto de números, cada uno con tema diferente, de cuadros casi, que han sido unidos orgánicamente como propone Gallegos, hay una trabajada expresión completa y final de la puesta

en escena que nos hace sentir, como él propone que “he ido privilegiando más la dramaturgia” (Ídem pág. 4) hasta lograr una obra de dramaturgia y narración solventes y claras, fundamentada en la fantasía, en la inmensa capacidad histrionica del actor – es obvio que desde improvisaciones nacieron las situaciones dramáticas que la obra recoge y que seguramente quedó mucho material por fuera de la puesta en escena – y teniendo a la acción como única premisa narrativa, acción pura, nada de texto, nada de explicación, nada de divagación, solo acción y más acción sobre las tablas.

Podría sonar a una estructura aristotélica clásica. Pero no. Hay ausencia de clímax, la obra propone un conjunto de escenas con micro clímax en ellas – de ahí que se refuerza la idea de números unidos entre sí – pero sin un clímax general. Si el objetivo del clímax es resolver el conflicto, la falta de este provocaría que el conflicto no se desanude y quede latente. Es exactamente lo que sucede en *Plush*: Gallegos no tiene intención alguna de resolver el conflicto que su decadencia tiene con la soledad. Tal vez al final algo se atenúa, pero nunca hay ni acuerdo entre las fuerzas en conflicto, ni desaparece ninguna de ellas que son las posibles soluciones al conflicto. No. La persistencia del conflicto solo busca que al final el público se lleve la idea de que la melancolía, la soledad son inherentes a estas profundidades del ser humano, que está tocando *Plush*, que estas son irresolutas y que por el contrario, pueden ser incluso fuente de vida, de sueño y de fantasía. En este sentido, sería mucho más brechtiana la propuesta al dejar flotando siempre el conflicto sin resolver, lo cual introduce frecuentes puntos de giro a una acción que nunca es predecible ni aburrida.

Y, es clave comprender esto, la dramaturgia que *Plush* y Gallegos proponen, tienen muchas capas posibles de significado, de sentido y de construcción. Hay una dramaturgia que puede ser leída en las acciones del personaje a través del actor. Pero esa lectura petrificaría la riqueza de la dramaturgia de los objetos, de la luz, de la música, del uso del espacio, las cuales, lamentablemente son imposibles de describir en palabras y han quedado establecidas en la “superficie de inscripción” que es la puesta en escena. Eso

sí, definir, que son tan precisas, claras y estéticamente cuidadas como las acciones que dan origen a la narración que la obra expone.

Situación:

No es complejo enunciar la situación que la obra propone: un trabajador de circo, viejo y en decadencia, se queda varado en medio de un viaje – a la nada tal vez – y ahí se confronta con su impoluta soledad, la cual, es evidente, le ha acompañado siempre.

Pero, creo que lo más interesante de la situación de *Plush* no está en esto, sino en el manejo del tiempo que la obra ha estructurado. Construcción temporal que tiene al menos dos niveles: uno el de la puesta en escena, el otro el tiempo diegético que también se maneja en dos canales: el de las acciones narradas el uno – la realidad externa que vive el personaje – mientras el otro nos lleva al tiempo interno del ser que habita las peripecias de la puesta en escena.

Nos explicamos.

Toda puesta en escena nos remite al tiempo. El teatro es un arte que genera tiempo. Primero y evidente, porque para visualizar una obra completa, debemos asistir a la totalidad del tiempo real en el cual esa obra se desarrolla. Luego, porque los saltos diegéticos, las elipsis que pueden producirse en el montaje nos darán la sensación de paso del tiempo y toda puesta en escena es un ejercicio de elipsis, de omisión. El teatro tiene como herramienta de su narración, de su desenvolvimiento al tiempo. Y si a esto le sumamos herramientas tales como el suspenso y el ritmo, estamos otra vez apelando al tiempo. Pero, como anticipamos, el tiempo puede tener múltiples capas y diversos usos en una puesta en escena.

En este caso, nos es claro que *Plush* tiene un primer nivel temporal, que corresponde al contrato espectacular que nos propone: Gallegos nos invita a

una puesta en escena en la cual, en apenas una reducida hora de presencia compartida, se desarrollarán milenios de soledades, de sueños, de angustias, de fantasía. Este primer nivel de la obra, del tiempo de la puesta en escena, es relevante en este caso porque el director, Gerson Guerra y el actor Carlos Gallegos, nos invitan a un diseño preciso de los tiempos y ritmos de un espectáculo, que busca un encuentro profundo con el espectador. Más allá de la significación, de los sentidos que pueda provocar el manejo rítmico de la obra, nos es posible entender que este también fue un tópico, cuidadosamente preparado en la construcción de la puesta en escena: frecuentes clímax internos, en casi cada escena, permiten que el público entre en un sube y baja, en una montaña rusa emocional que eleva nuestro interés al máximo, para luego soltarnos el tiempo justo, para volver a involucrarnos en una nueva aventura – las que vive nuestro personaje – sin que siquiera nos percatemos del paso del tiempo, gracias – precisamente – a un adecuado uso del tiempo a través de los ritmos que se nos plantean. Y con frecuencia en las tablas – la danza es un claro ejemplo de ello – se apela a la más rítmica de las artes para sugerir al menos, cuando no para marcar, el ritmo de la acción: la música. Y ya hemos hablado de cuanta importancia tiene en este montaje la música, y por propias palabras de Gallegos cuánto define incluso su proceso de trabajo en la construcción de una puesta en escena.

En un segundo turno, están por un lado los tiempos de la diégesis y por otro las temporalidades internas del personaje.

Toda fábula, en *Plush* hay una aunque no esté escrita, tiene un tiempo interno, el tiempo de la historia, el tiempo de la diégesis, el tiempo de lo narrado. Es el tiempo, en este caso, de la soledad de este hombre varado en una playa lejana. Desde ese tiempo – espacio original, “El Cacho” nos transporta a otros tiempos más o menos “reales” alineados con su situación: hay un tiempo de una tormenta; hay un momento de navegar; hay un tiempo destinado al escape; hay un tiempo destinado a la contemplación, la melancolía y la añoranza. Estos los tiempos del primer nivel diegético.

Pero, permanentemente, Gallegos nos conduce también al tiempo interno de su personaje. Al tiempo del amor del personaje; al tiempo de la angustia solitaria; al tiempo del dolor, la tristeza, el desasosiego; como a los tiempos de la esperanza, la alegría, la ilusión. Estos los otros, que corresponden al segundo nivel del tiempo diegético que la obra propone.

Por supuesto, es imposible pensar que una de las variantes de tiempo que estamos asumiendo sea hecha independiente de la otra: a un determinado estado de la narración – sea esta referida al espacio tiempo externo de la diégesis, al sentir interno del personaje o a ambos – le corresponde un detallado correlato rítmico de la puesta en escena. Se dirá que en toda puesta en escena sucede esto, sí claro, pero muchas veces por defecto más que por construcción volitiva. En este caso creemos que todo proceso rítmico que la puesta en escena sugiere, está perfectamente definido y ha sido estructurado para alienar en un proceso cuasi musical el ritmo de la diégesis externa, el ritmo interno de la emotividad del personaje, con el ritmo externo de la puesta en escena general, proceso definible como el concepto de armonía en la música, que alinea varios instrumentos a la vez en una sola frase musical.

El segundo elemento que nos interesa en la situación es el espacio. Y sin extendernos demasiado, nuevamente pensamos que cuando menos hay tres espacios posibles en *Plush*, que se conjugan, se superponen con frecuencia, se tejen y se potencian uno a otro: el espacio escénico real en el cual la acción se ejecuta, el espacio interno del actor y los espacios virtuales que se van provocando merced a la acción sobre los objetos por ejemplo.

El espacio escénico real es más bien reducido. Gallegos no nos propone un uso extendido del escenario, sino el que se delimita en torno a su *kipi* y el alrededor más inmediato de él. Seguramente esto acentúa la sensación de encierro, de aislamiento que enfrenta nuestro personaje. No hay grandes desplazamientos, no existen espacios diversos y múltiples que nos obliguen a un análisis de sus significados: es una playa en una isla. Pero esto no significa de modo alguno inmovilidad, limitación o constreñimiento. Al contrario

es un personaje que raramente está quieto, que no para en su afán por huir de sí mismo pareciera, que no se detiene sino para tomar impulso para volver a moverse y desplazarse.

En segundo término está el espacio interno del actor. Magistralmente, con frecuencia enorme, “El Cacho” traslada la acción a ese espacio de soledad, de dolor, de ausencia, también de alegría y paz que su personaje tiene. Dejamos de preocuparnos por la acción objetiva sobre el espacio y el tiempo real, para adentrarnos en la riqueza inconmensurable de la interioridad de este viejo y decadente actor de circo que ve pasar sus últimos años sin poder hacer nada para asirlos, para retenerlos, incluso para aprovecharlos. Siempre dentro de su conflicto amoroso por la enamorada lejana, entramos en sus emociones y sentimientos más intensos.

Y por fin, los objetos, sobre todo la carcasa, el envoltorio de su *kipi* – que lo transporta cual roca de Sísifo – en el uso que las acciones proponen, genera nuevos espacios diegéticos dentro del espacio real escénico: es barca en la cual navega en la tormenta, es casa y refugio, es tendedero de ropa, es carpa de playa. La variedad de sentidos polisémicos que cada objeto adquiere, en especial el *kipi*, transfieren un sentido espacial al uso que de muchos de ellos se hace, ubicándonos en nuevos sitios cada vez a nosotros sus espectadores.

Acción:

“...hay últimamente en mi trabajo una empatía especial con el teatro del absurdo.” (Ídem pág. 5)

Esta afirmación de “El Cacho” conduce, creemos, todo análisis posible sobre la acción en la obra *Plush*. Hasta este momento no habíamos señalado el carácter absurdo de la obra y del personaje. Absurdo en cuanto nihilista y nihilista en tanto existencial. No nos estamos refiriendo, entonces, a la versión cómica del absurdo, la que probablemente pueda sugerir un personaje chaplinesco. Sino más bien a la variante filosófica del absurdo, que como ya

vimos cuando analizamos al grupo *Testadura* y su obra *¿Está usted ahí?*, que es el correlato artístico del existencialismo filosófico. Esto no quiere decir que la obra no genere momentos cómicos, que los hay y muchos, sino que ese no es el fin que busca, sino más bien ubicarnos en la nada a la que está avocado el personaje.

Un viejo artista de circo, decadente y sin futuro, atrapado en una isla, añorando un amor perdido ¿no es esta una situación existencial terrible? ¿No le confrontaría a cualquiera con el vacío existencial? El personaje de Gallegos podría optar simplemente por la nada, por desaparecer y ya – esa sería la variante del suicidio que Sartre propuso ante el vacío existencial – pero no, Gallegos nos propone un personaje que prefiere asumir la actitud absurda ante el existencialismo, enredarse en el absurdo y tratar de salir de él como camino para trascender la nada.

Pero creemos que este absurdo del que hablamos no es tanto una elección volitiva del personaje, no, el absurdo le asalta a Gallegos, le envuelve, se le atraviesa a cada momento y le provoca las situaciones y acciones absurdas que vive. ¿No es absurdo acaso su intención de huir en barca, desafiando a los elementos? ¿No es absurdo ese viaje interminable, muy taoísta por cierto, en el que se enfrasca sin terminar nunca? ¿No es absurda también su eterna reminiscencia a un amor perdido y redivivo en su febril imaginación, sin asidero real, platónico y triste?

Y con esto, es al público a quien también ubica en el mundo del absurdo y le transfiere ese nihilismo tan agudo. Carlos Rojas en su último proceso de reflexión nos lleva al nihilismo, casi describiendo lo que sobre las acciones de este personaje estamos discuriendo:

5. “Una actitud nihilista que tiene que volverse contra sí misma para evitar que se convierta en una “fe”. Un nihilismo que practicamos porque no *creemos* en él.

(...)

6. Toda aquella gigantesca gravedad que nos hace implosionar: estallar hacia dentro, caer hacia nosotros mismos, descubrir que por dentro estamos vacíos.
7. Un infierno de círculos infinitos, en donde descendemos sin cesar, al cual pertenecemos por entero por nuestro lado oscuro.
8. Cada uno atrapado en su noche, cada uno ciego en su oscuridad, cada uno con sus minúsculos problemas, con sus tormentos ridículos, con sus pasiones torpes. Cada uno encerrado dentro de sí mismo, sin vía de escape (...)" (Rojas, Proyecto Materia Oscura, 2016, pág. 2)

Tal cual las acciones que comete este personaje, todas nos conducen siempre al vacío en el cual implosionamos absurdamente, en nuestros problemas ridículos, en nuestras pasiones torpes como dice Rojas, así las acciones de *Plush* que nos muestran a un ser minúsculo y absurdo, pero a la vez trascendente. Y así las sensaciones y emociones a las que conducen al espectador.

La acción de *Plush*, entonces, es un delicado y cuidado proceso de construcción de dramaturgia del actor; es más, nos atreveríamos a decir que es un complejo mecanismo de construcción de dramaturgia del personaje, nacido desde la improvisación como se nos hace evidente, pero una improvisación que no fue hecha desde el actor y luego adaptada al personaje, sino que fue construida y acometida desde el personaje mismo.

Personaje (s) y Público en *Plush*:

El desarrollo del texto explicitará el por qué hemos unido estos dos elementos en un solo nivel de análisis.

Ya hemos señalado antes que este personaje está, según nuestro parecer, a medio camino entre el mimo y el clown, por lo que no volveremos sobre ello, abordaremos otros tópicos.

El de *Plush* es un personaje preciosamente construido, como todo en las puestas en escena de “El Cacho”. Nada sobra en él, ni en su vestuario perfectamente descuidado, casualmente construido pareciera. Nada sobra en su maquillaje, aparentemente realista, pero diseñado para resaltar la enorme expresividad facial del rostro, que la explota inmensamente al carecer de texto en la obra y en la cual descansa una parte importante de los sentidos que la obra produce. Tampoco hay nada de más ni de menos en la quinesia y movilidad del personaje, que llena el espacio, que redundante en poesía corporal, que construye tiempo y espacio con su sola presencia, a veces en relación magnífica con los objetos, a veces solo consigo mismo.

Creemos que el personaje que Gallegos propone en la puesta en escena, cumple a cabalidad la máxima aristotélica de conducir al espectador hacia la catarsis⁹³, lo cual no es para nada en este caso un demérito del trabajo. Y es que esta, la catarsis, es fundamental para introducirnos en la bella y desaforada imaginación de este personaje, que sin dudas es un héroe trágico, despojado de la grandilocuencia y la solemnidad de los clásicos, pero sin duda absurdamente trágico. A ello se tienden las permanentes apelaciones que hace al público, como cuasi clown, como invitándonos a ser parte de él, de su accionar. A ello nos conducen los numerosos momentos de brutal y descarnada ternura y poesía que la puesta en escena propone, brutal y descarnada en cuanto al desaparecer la poesía y la ternura nos lanza otra vez a la nada, a la nimiedad de la vida.

⁹³ Catarsis: “...purgación de las pasiones (...) en el momento mismo de su producción en el espectador que se *identifica** (sic) con el héroe trágico” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 52)

Por tanto, podríamos decir que es un personaje que cada noche se construye ante el público y gracias a la participación de este. El contrato espectacular convencional, que toda obra de teatro propone implica que el espectador asiste a un espacio a ver las peripecias de un personaje, que asume como ciertas, cuando de antemano sabe falsas, tan falsas que la audiencia sabe que el ser mismo que habita las tablas es un invento. Pero en este caso, “El Cacho” exige algo más de su público, pide y necesita su participación, el personaje está atento a cuanta reacción descubre en él, modifica sus intensidades y su complicidad, a partir de buscar y tejer la reacción del espectador. Pero no buscando la risa que nazca del *gag*, aunque la haya, sino para llevarnos arriba del escenario, soltarnos en él y hacernos sentir todo el absurdo existencial, la nada en la que vivimos, aunque esa constatación venga de la mano de tanta poesía, de tanta belleza que Gallegos y su personaje derrochan en *Plush*.

Es entonces, para nosotros, un personaje arquetípico en toda su extensión: ridículo y solitario, bello y grotesco, débil y heroico, absurdo y nihilista, poético y terrenal, como todos nosotros. Y en esto radica su efectividad y su maravilla.

5. Conclusiones y Recomendaciones

En el transcurso del texto, quizás por nuestra forma de escribir, hemos ido desarrollando ya un amplio conjunto de conclusiones – que no de recomendaciones pues no creemos poder hacer ninguna – dispersas en diferentes partes del texto. Así que ahora intentaremos resumirlas en unas pocas ideas que esperemos sean las más relevantes después de este ya extenso trabajo.

Y estas conclusiones tendrán al menos dos perspectivas, unas referidas al teatro de la ciudad y cómo fue entre el año 2005 y el 2013; mientras que las

otras, por las cuales comenzaremos, harán relación a este mismo trabajo y sus aspectos metodológicos o conceptuales.

1) En el desarrollo del trabajo nos ocurrió un fenómeno que, seguramente, es común a muchas otras investigaciones: los alcances reales y complejidades de la investigación, han sido mucho mayores que los previstos. Y aunque sabíamos de antemano que sería un trabajo difícil, no comprendimos que nuestras intenciones abarcaban varios campos: el histórico primero, que era fundamental establecer para tener datos sobre qué sucedió y cómo fue el teatro en el tiempo que investigamos; luego que debíamos desarrollar también una propuesta epistemológica y conceptual que nos permitiera tener un esquema, un paradigma categorial para entender los datos que la investigación histórica arroje; y por fin, el trabajo implicaba la creación de un modelo de análisis del teatro, que nos permitiera entender las obras, pero sobre todo cómo estas fueron construidas técnica y conceptualmente por los artistas o grupos que las cometieron. Así que las siguientes conclusiones abarcarán estos tres ámbitos. Todo esto fue aún más complejo, no sé si los resultados obtenidos sean los esperados, porque no existen en Cuenca, ni aún en el Ecuador, trabajos académicos similares a los que desarrollamos. Inclusive, en otros países no encontramos propuestas que abarcaran todo lo que nosotros estábamos proponiendo, sino parcialmente, solo tocaban ciertas zonas de nuestra labor investigativa, la mayoría de estos textos están citados en este trabajo.

2) La investigación histórica: esta fue la parte más compleja y que mayor tiempo llevó realizar y que se puede revisar en el capítulo 2 de esta tesis, aunque también ahí están elementos que corresponden también al mundo analítico del trabajo y no solo al histórico. No existía ni existe, salvo en esta investigación, una sistematización histórica del teatro de Cuenca, y aun la que nosotros hemos consignado aquí es parcial, y fue posible tras extensas revisiones hemerográficas, gracias a nuestra propia sistematización y memoria, o por la generosa colaboración de

los creadores incluidos en este trabajo, que nos proveyeron de datos o corrigieron imprecisiones que nuestra indagación tenía. Y por supuesto, de ninguna manera nuestro trabajo ha sido completo, ha abarcado a todos los grupos o expresiones del teatro de la ciudad entre 2005 y 2013, o ha mencionado y clasificado todas las obras del período. Es decir, aún queda mucho por hacer.

Entonces, lo que hicimos para poder acotar el universo de trabajo, fue seleccionar no solo un período, sino también a algunos grupos relevantes, y una obra de cada uno de ellos, que creo es emblemática de su trabajo. Nada más. Esto sin embargo, como se ha leído, nos permitió realizar una caracterización general del teatro de la ciudad, que ustedes juzgarán si fue o no acertada.

- 3) Epistemología y categorías: Hemos desarrollado una propuesta conceptual, teórica, que alcanza a ser epistemológica, no porque haya creado nuevas categorías sino porque ha intentado dar un uso diferente a estas categorías, esfuerzo que puede alcanzar el campo epistemológico.

Categorías como dramaturgia, teatralidad, acción, personaje, situación, entre otras tantas, regularmente se usan por separado, para analizar o describir, si acaso se vinculan solo unas pocas de ellas entre sí. Pero al realizar un montaje teatral, todas ellas confluyen en el hecho escénico, en el texto espectacular, sin diferenciación en un mismo momento: la acción escénica cometida ante los espectadores.

En este caso, siendo nuestro interés la Dirección Escénica, hemos intentado abarcar toda la puesta en escena, por lo que las categorías usadas han sido aplicadas al mismo tiempo, sobre el mismo trabajo sin dar preeminencia a una u otra, precisamente porque desde un inicio

nos interesaba conocer y entender, mediante el análisis de estas categorías, las formas de hacer de los grupos o creadores, es decir la manera como estas obras han sido trabajadas.

Pensamos que quizás este proceso antes descrito, ha sido más evidente a la hora de aplicar al análisis de las obras trabajadas, los principios del Teatro Antropológico, que regularmente han servido como guía y orientación para el trabajo del actor, ahora han devenido en herramienta de análisis no solo de la actuación, sino como proponemos con el símil de una roca lanzada al lago, nos permiten analizar toda la puesta en escena en todos sus componentes.

Ahora bien, estas categorías, de ninguna manera han sido combinadas o desplazadas de su uso convencional, al azar o por capricho. No, nos ha significado desarrollar un modelo, un método de análisis que las ordene de alguna manera, para tratar de darle coherencia a todo el proceso.

Serán los lectores de este trabajo quienes determinen si las categorías usadas han sido pertinentes, como también si su combinación o el desplazamiento de algunas de ellas de un área del trabajo teatral a otra, fue eficiente y permite arribar a resultados favorables. Creemos que sí, como lo explicaremos en el siguiente apartado.

- 4) El modelo de análisis: Las categorías usadas para el análisis de las obras y del trabajo general del grupo, se dividieron como podrá verse en el capítulo 1, en dos grandes áreas de investigación. La una las dramaturgias de una puesta en escena, acogieron a categorías como la situación, los personajes, la acción y el público que creemos que son elementos que nos remiten directamente a lo que sucede en las tablas, a lo específicamente teatral, y no a consideraciones conceptuales, de diseño, estéticas de una puesta en escena.

Y por otro lado, analizamos las teatralidades, entendidas como las resoluciones fácticas, los soportes materiales de una puesta en escena, abarcando con ello a aspectos tan diversos de un montaje como la luz, la escenografía, el espacio, el maquillaje y un largo etcétera más. Otra vez teníamos que darle algún derrotero al estudio de componentes tan diversos. Esa guía nos la proveyó el Teatro Antropológico, con los principios que Eugenio Barba propone como orientaciones investigativas para el trabajo actoral. No fue una decisión forzada o al azar, puesto que – y esto es una declaración de principios y todo este trabajo lo ha sido – consideramos al actor y a la actuación el centro y motor de todo el proceso teatral. En tal virtud, si comenzábamos por analizar el trabajo actoral usando de los principios barbianos para entender su trabajo, haya sido hecho o no bajo la perspectiva del Teatro Antropológico, estas mismas categorías pueden trasladarse, desplazarse a entender el resto de elementos de la puesta en escena, que no son específicamente teatrales, en tanto en ellos también se puede verificar la danza de las oposiciones, la extra cotidianidad o el principio de omisión que les ha permitido estar ahí.

En ambos casos planteamos definiciones y acotamientos teórico - conceptuales de cada una de las categorías, hemos entendido que solo esto sería motivo de una tesis y más bien creemos que nuestra indagación fue algo escueta al respecto, para teniendo claro a qué nos referimos cuando hablamos de ellas, proceder a explicar cómo se usarán y al final aplicarlas.

La combinación de análisis dramaturgicos, junto a los de las teatralidades, entendidos como aquí se ha planteado, creemos que ha sido enormemente útil. Que ha aportado perspectivas nuevas, incluso críticas, sobre cómo entender y analizar un montaje, alcanzando altos

niveles de profundidad en la comprensión del trabajo de un creador o grupo.

Ahora bien, el modelo no estaría completo si no hubiese tenido aportes directos de los creadores que iban a ser estudiados. Para ello se diseñó un extenso cuestionario, se adjunta como anexo de este trabajo, que debía y fue contestado en su totalidad por la mayoría de creadores, donde ellos mismo explican su labor. La primera parte se orientaba a conocer en general el trabajo del grupo o creador, sus posibles influencias, las técnicas sobre las cuales trabaja o cuáles son sus ejes creativos fundamentales. Y la segunda parte del cuestionario indagaba específicamente sobre la obra que fue analizada.

Este tercer elemento, fue determinante para complementar el modelo. Sin él no hubiésemos tenido las visiones internas sobre el trabajo, que complementadas con nuestra investigación sobre los creadores y el análisis de teatralidad y dramaturgia, creemos que aporta sustancialmente al delicado y arduo trabajo de diseccionar una puesta en escena. Nuevamente, para desarrollar el cuestionario que se usó, acudimos a revisar y apropiarnos varios otros cuestionarios, creando nuevos elementos que creíamos necesarios, para poder tener nuestra propia herramienta que debe ser entendida como parte integral del modelo de análisis.

En tal virtud, consideramos que el modelo propuesto, con todos los componentes antes descritos, ha sido de enorme utilidad y nos permitió llegar eficientemente a los resultados que esperábamos.

- 5) El teatro de Cuenca entre el año 2005 y el 2013: Abarcar toda la complejidad, riqueza, variantes y alcances del teatro de la ciudad de

Cuenca en el período propuesto, fue nuevamente un campo amplísimo de trabajo, que sobrepasó las posibilidades de esta tesis. Solo hacer una historia completa de este arte en la ciudad, entre el año 2005 y el 2013 hubiese abarcado la extensión completa de esta tesis y más. Pero no somos historiadores del teatro, ni era ese nuestro interés. Por lo que el resultado de esta indagación histórica, fundamental para encontrar los datos objetivos que el trabajo requería como lo explicamos, alcanza a desarrollar una caracterización del teatro de la urbe en ese tiempo, de ninguna manera a ser una historia rigurosa del mismo.

El contacto con los creadores analizados fue fundamental para realizar esta caracterización, puesto que nos proveyeron de fechas, precisión de datos, de sitios, en fin, que fueron definitivos. A eso se sumó la indagación hemerográfica, más la recopilación de muchas notas dispersas, nuestras mismo, que habíamos ido acumulando durante estos años, como la investigación directa en fuentes de internet que resultaron de inmensa utilidad.

Esta caracterización abarca desde las influencias técnicas y conceptuales fundamentales para los creadores de estos años, omitiendo algunas que ya han sido estudiadas como el clown tal como se explica en el primer capítulo, pasando por determinar a los creadores individuales y grupales que durante este tiempo marcaron el devenir del teatro de Cuenca. También abarca a los eventos teatrales más importantes que durante este tiempo surgieron, algunos ya desaparecidos, otros subsisten hasta hoy, intentando darles a cada uno el lugar y la trascendencia que tuvieron o aún tienen en la vida escénica de la urbe. Por fin, la caracterización analiza, someramente, a las dos Escuelas de arte escénico que existen en las universidades de la ciudad, cómo nacieron, cuál es el perfil académico de cada una de ellas y cómo están incidiendo en el arte de las tablas de Cuenca.

Es ambiciosa esta caracterización, lo sabemos. Y seguramente, para quien pretenda encontrar un compendio de datos específicos, será una decepción, porque no era eso lo que pretendía, sino ser el contexto general de comprensión en el cual el trabajo de los creadores y sus obras, han sido analizados.

Creemos con lo dicho, que el objetivo también se cumplió a este respecto y la caracterización propuesta permite tener un panorama claro y amplio, de cómo el teatro de Cuenca se comportó en el tiempo que fue delimitado para esta investigación.

6) Las conclusiones sobre el teatro de Cuenca:

Algunas ya han sido dichas, otras tal vez no, en el transcurso del texto. Así que seremos escuetos a este respecto, porque tras conocer el trabajo, serán los lectores de esta investigación quienes puedan desarrollar sus propias conclusiones.

- El Teatro de Cuenca y en general las Artes Escénicas de la ciudad, constituyen el movimiento más vital, rico y de mayor desarrollo que actualmente hay en el país, sin duda alguna, no solo por el número de grupos y creadores que existen sino por la calidad del trabajo que desarrollan.
- Las artes escénicas, como la música, son en la ciudad los campos de las artes que mayor desarrollo han tenido en los pasados veinte años, siendo los que mayor cantidad de público acogen y las únicas expresiones artísticas que han formado eficientemente un público asiduo, que inclusive da sostenibilidad tanto a los eventos como a las escuelas de formación que existen.
- Lamentablemente la oficialidad de la cultura de la ciudad, con frecuencia los medios de comunicación, al igual que muchos ámbitos

públicos aún no entienden ni aquilatan el inmenso desarrollo que en artes escénicas ha tenido la ciudad.

- Hablamos, además de un desarrollo muy rico en expresiones: el *clown*, teatro antropológico, teatro naturalista, danza contemporánea en diversas variantes, circo, teatro de calle, teatro de autor, dramaturgos – entre ellos Isidro Luna que con más de setenta obras escritas debe estar entre los más prolíficos del país – con un sostenido desarrollo conceptual y técnico, avalado por dos instancias académicas.
- Hay, como queda evidenciado, un importante número de creadores individuales, que en solitario han activado y promovido el teatro de la ciudad, de manera decisiva: Carlos Rojas en su momento, Pancho Aguirre, Carlos Gallegos y Mabel Petroff.
- Hay también una importante tendencia dentro del teatro cuencano, hacia el absurdo como forma de expresión y como desarrollo estético: Carlos Gallegos, Carlos Rojas y Mabel Petroff son un buen ejemplo de lo dicho.
- Es también resaltable el enorme desarrollo que ha alcanzado en la ciudad la técnica actoral corporal, la dramaturgia corporal y el teatro físico (como lo hemos definido) que devienen en características definitorias del teatro de la ciudad, quizás la carencia de recursos para el teatro, han provocado que se compensen con estos importantes desarrollos técnicos que marcan nuestro quehacer en las tablas.
- En su devenir ha generado también eventos de una alta trascendencia para el público y la academia, pues han permitido que grupos y creadores de diversos lugares del planeta, con infinidad de perspectivas técnicas, estéticas y conceptuales, presenten sus trabajos en la ciudad, cuando no expongan y difundan sus fundamentos técnicos o de metodologías de trabajo, en un intercambio invaluable.

- Por desgracia el teatro de grupos, desde el año 2012 más o menos, ha entrado en crisis y mutación. La mayoría de grupos importantes de la ciudad han entrado en un período de receso, más que desaparecer, manteniéndose latentes, puesto que casi todos ellos se han vinculado a los espacios académicos en las universidades, sabiendo que más tarde o más temprano retomarán su trabajo. Y por otro lado, como ya mencionamos, los grupos se han reconfigurado en formas diferentes de asociación.
- En esta misma línea, tras la crisis del teatro de grupos, han persistido los creadores individuales con una labor titánica y excepcional. Y se han generado nuevas maneras de asociación de los artistas, generalmente tipo compañías, en torno a proyectos concretos de montaje que actualmente son prolíficos y muy ricos.
- Sin embargo esto ha generado que muchos de los proyectos que se han concretado, cuentan con muy pocas funciones de difusión, ya no hay temporadas extensas ni procesos de difusión intensivos que tanto benefician a las puestas en escena.
- Y lo que es más, resulta evidente, que ante la calidad de los trabajos, estos sean presentados más allá de las fronteras de la ciudad, fenómeno que ocurre muy aisladamente y que provoca que lamentablemente en el resto del país se ignore, casi totalmente la realidad de las tablas de Cuenca. Es una deuda que los creadores escénicos de la ciudad, tenemos con nosotros mismos, el proyectar nuestro trabajo a nivel nacional e internacional, para romper una suerte de ostracismos que el teatro de la ciudad vive.
- Es evidente, por otro lado, que las exigencias formativas de los artistas, ya requieren otros espacios, como postgrados solventes que puedan ser implementados para completar el ciclo formativo de nuestros

creadores. Sabemos de más de un proyecto en marcha, así como de los esfuerzos de muchos artistas que optan por estudios en el exterior para culminar su formación formal, al menos, porque bien sabemos que el aprendizaje de un artista de las tablas no culminará nunca.

- Hay, más recientemente, nuevos caminos que empiezan a recorrerse, de la mano de nuevos creadores en campos como el psico drama, el arte terapia, el teatro de y para personas con capacidades diferentes, performance teatral, proyectos multidisciplinarios, circo teatral, teatro de la calle que sin duda, amplían enormemente el abanico de expresiones y que promueven una diversidad de propuestas que garantizan mantener al público interesado y asistiendo a lo que la escena de Cuenca pasa.
- Creemos firmemente que se avizora un futuro muy prometedor para el teatro y las artes escénicas en Cuenca. Y que ya hay una historia supremamente rica, que gracias al esfuerzo denodado de quienes han hecho el teatro en décadas pasadas, es una historia solvente y ha generado las actuales condiciones. Lejos quedó ya la discontinuidad que el teatro había tenido en la ciudad, como en alguna parte de la investigación analizamos.
- Creemos que será pertinente revisar y mejorar, incluso desarrollando propuestas más técnicas, los modos de asociación y organización de los creadores, tanto como las maneras de gestionar y mantener los colectivos que surgen bajo cualquier formato. Sobre todo en aras de buscar una sostenibilidad más estable de las asociaciones que ahora aún es compleja.
- Falta, inmensamente, mayor apoyo tanto de entidades públicas como privadas, que den cuenta no solo del avance de estas artes en Cuenca, sino que aquilaten incluso el aporte económico que el sector escénico está haciendo a la economía de la ciudad. No existe un solo plan

integral de desarrollo de las artes escénicas en la ciudad, pese a que los creadores, en los pasados años han desarrollado solventes propuestas al respecto.

- Y es fundamental que la sensibilidad de instituciones públicas, como privadas, resuelvan cuando menos el acuciante problema que vivimos los creadores de la ciudad, ante la falta de espacios de trabajo y de muestra de nuestros trabajos, que no es que no existen, pero raramente se ofrecen en condiciones favorables para los creadores, obligándonos a peregrinajes absurdos y desgastantes.
- Quizás, no tenemos convicción total al respecto, sería pertinente que se pueda generar algún tipo de asociación que agrupe a los trabajadores de las tablas, lo cual bien podría ser un camino para resolver los problemas que enfrentamos.

La Habana – Cuenca 2015 - 2016

Bibliografía:

Solo se incluye la bibliografía citada, no la de referencia que es mucho más amplia.

Aguirre Andrade, F. (24 de Noviembre de 2014). (D. C. E., Entrevistador)

Aguirre, Milagros - editora - y otros. (2004). *Santa Ana de las Aguas*. Quito: LibriMundi.

Alumnos Escuela Danza - Teatro. (14 de Enero de 2014). *Teatro desde Cuenca - Ecuador*. Recuperado el 26 de Septiembre de 2014

Aristóteles. (1974). *El Arte Poética*. Madrid: Gredos.

Augé, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Badiou, A. (2008). *Quince tesis estéticas sobre arte contemporáneo*. Zürich - Berlin: Inaesthetik.

Barba, E. (2000). *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

Barba, E. (2003). *Obras Escogidas - Volumen I*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos.

Barba, E. (2007). *Obras Escogidas - Volúmen II*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Barba, E. (2010). *Obras Escogidas - Volumen III*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Barba, E. (29 de Octubre de 2015). *La cátedra perpetua*. (D. Carrasco, Entrevistador)

Barba, Eugenio - Nicola, Savarese. (2007). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J. (1979). *Crítica a la economía política del signo*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

Brecht, B. (s.f.). *El pequeño organón del Teatro*.

Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

- Carrasco, D. (2007). Esbozo comparativo entre el teatro cuencano de los años 70 del siglo XX y el teatro cuencano actual. En Varios, *Primer Encuentro Internacional de Historia del Azuay. Memorias*. Cuenca: Prefectura Provincial del Azuay.
- Carrasco, D. (2007). Reflexiones sobre antropología teatral en torno a la Bienal Internacional de Artes Escénicas de Cuenca. *El Apuntador*, 58 - 60.
- Carrasco, D. (2010). De héroes, murciélagos y sopranos calvas. En I. Luna, *Teatro* (págs. 7 - 13). Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Carrasco, D. (2012). *Las políticas culturales sobre arte contemporáneo*. Cuenca: Inédito.
- Carrasco, D. (Julio de 2014). El idioma analítico del Teatro Antropológico. Cuenca: Inédito.
- Carrasco, Diego - Et Al. (2014). Pensar el arte: actas del Coloquio sobre Arte Contemporáneo en Ecuador. En J. C. Abad Vidal (Ed.), *Las políticas o procedimientos culturales públicos sobre arte contemporáneo: un palimpsesto imposible* (págs. 115 - 126). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cornago, O. (S/D de Agosto de 2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de fondo*. Obtenido de www.telondefondo.org
- De Toro, A. (S/D de S/D de 2004). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o el ¿fin del teatro referencial mimético? En A. -E. De Toro, *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual* (págs. 21 - 72). Texas: Vervuert - Latinoamericana. Recuperado el 21 de Febrero de 2012
- Descalzi, R. (1968). *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gallegos, C. (12 de Abril de 2011). Retrato de un fragmento de soledad: una conversación con Carlos Gallegos. (E. Ortiz, Entrevistador)
- Gallegos, C. (30 de Noviembre de 2015). Cuestionario Teatralidad y SDramaturgias. (D. C. E., Entrevistador)
- García Barrientos, José-Luís. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana: Tablas - Alarcos.
- García, S. (2008). *Teoría y práctica del teatro - Volumen I*. La Habana: Ediciones Alarcos.

- García, S. (2010). *Teoría y práctica del teatro - Volumen II*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- González Insua, G. (S/D de S/D de 2009). *Etimología de la Lengua Española: definiciones sobre el origen del léxico castellano o español*. Recuperado el 11 de Mayo de 2015, de Etimología de la Lengua Española: <https://etimologia.wordpress.com>
- Ionesco, E. (2007). *La improvisación del alma o el camaleón del pastor*. Madrid: Losada.
- Luna, I. (2010). *Teatro*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Luna, I. (Abril de 2014). *Teatro Caníbal*. Cuenca: Objetos Singulares - Facultad de Artes - Universidad de Cuenca.
- Luna, I. (1 de Abril de 2016). Sobre Teatro del Quinto Río. (D. C. E., Entrevistador)
- Malo Larrea, J. A. (2015). El teatro de clown (Cuenca): Esbozo de un mapa para el *clown* de Cuenca. *El Apuntador*, 50 - 62.
- Navarro, A. (9 de Mayo de 2016). *Clownplanet.com*. Obtenido de <http://clownplanet.com/payasos-tradicionales/>
- Oliveras, E. (2013). La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen. En E. Oliveras, *Estéticas de lo extremo* (págs. 169 - 170). Buenos Aires: EMECÉ.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del Teatro* (Vol. I y II). La Habana: Ediciones Cubanas.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Petroff Montesinos, M. (21 de Abril de 2007). (D. C. E., Entrevistador)
- Petroff Montesinos, M. (29 de Septiembre de 2015). (D. Carrasco, Entrevistador)
- Petroff Montesinos, M. (29 de Septiembre de 2015). Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias. (D. Carrasco, Entrevistador)
- Proaño, L. (2003). *Antología del Teatro Ecuatoriano de Fin de Siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Real Academia Española de la Lengua. (2010). *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Real Academia Española de la Lengua.

- Rojas, C. (2014). *Estéticas Caníbales Vol. 2, versión 3.0*. Cuenca: Inédito.
- Rojas, C. (2016). Proyecto Materia Oscura. Inédito.
- Ruíz Moreno, L. (1999). El universo tensivo del Barroco. *Criterios*, 97 - 114.
- Samovar, L. (22 de Enero de 2016). *Le Samovar, Clowns, Burlesques et Excentriques*. Obtenido de <http://www.lesamovar.net/espagnol>
- Sanmartín, P. (15 de Octubre de 2015). Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias. (D. C. E., Entrevistador)
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Sologuren Gutiérrez, A. (12 de Abril de 2010). *Cursos del Clown*. Recuperado el 12 de Mayo de 2016
- Sylva, Erika. Et Al. (2011). *Políticas para una revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Teatro de la Vuelta. (12 de Septiembre de 2016). www.teatrodelavuelta.com. Obtenido de <http://www.teatrodelavuelta.com>
- Thies - Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theater*. New York: Routledge.
- Thies - Lehmann, H. (S/D de S/D de 2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telon de Fondo*.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Vallejo, P. (2011). *La niebla y la montaña*. Bloomington: Palibrio.
- Viteri, P. (21 de Diciembre de 2015). Cuestionario Teatralidad y Dramaturgias. (D. C. E., Entrevistador)